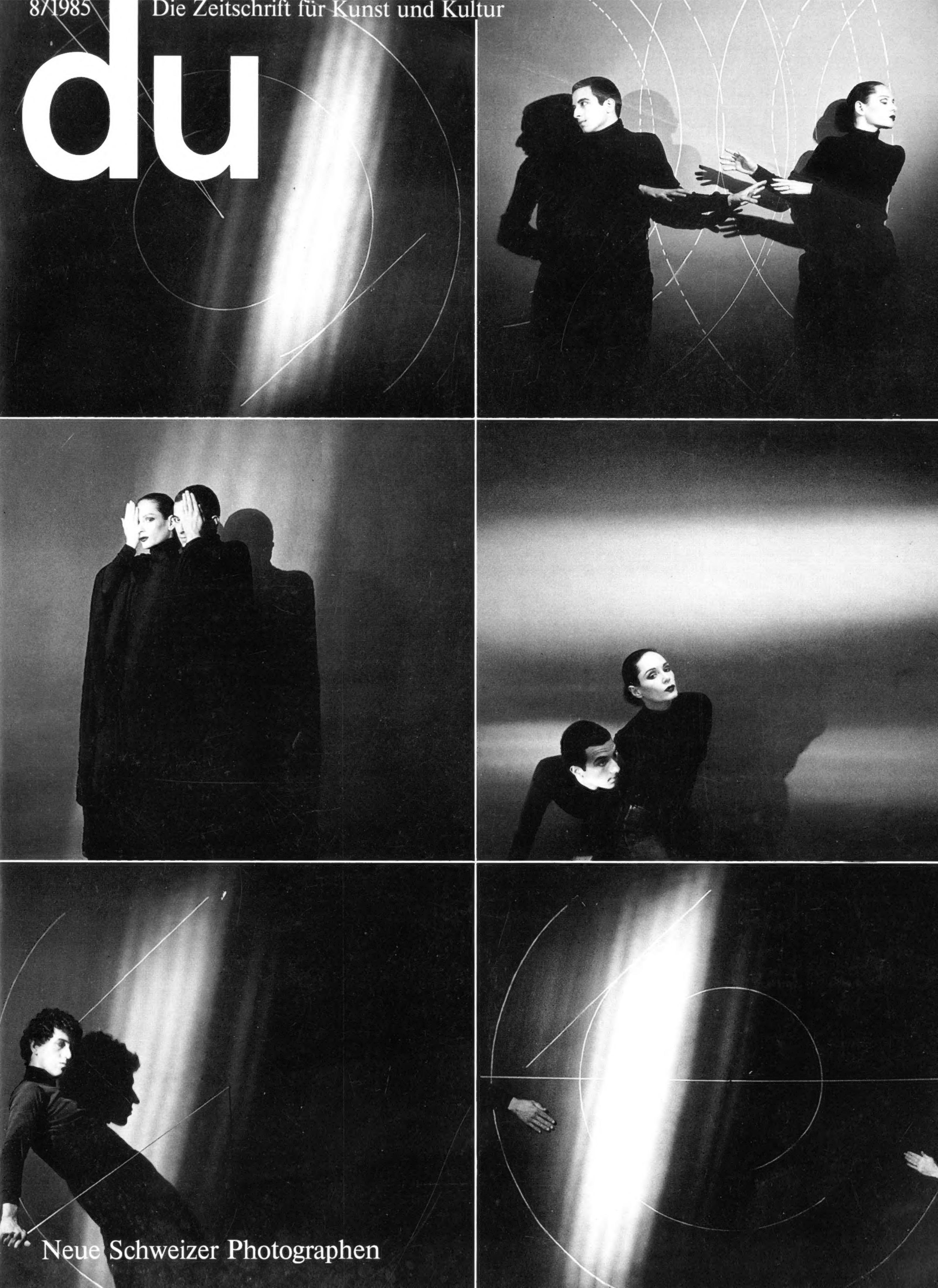

8/1985
Die Zeitschrift für Kunst und Kultur
du
Neue Schweizer Photographen

SPRECHEN SIE POLAROID.

Polaroid Sofortbilder bieten oft ungeahnte individuelle Ausdrucksmöglichkeiten. Und eröffnen als attraktives Gestaltungselement ein weites Experimentierfeld für Form und Farbe.
Deshalb ist in Fachkreisen von Polaroid immer häufiger die Rede. Als universelle, künstlerische Sprache.
Christian Vogt, freier Fotograf aus Basel, verschaffte sich internationales Ansehen durch zahlreiche Publikationen und Ausstellungen in Nordamerika, Japan und Europa. Er beschäftigt sich intensiv mit der Sofortbildfotografie und versteht kreatives Schaffen oder Kunst als ständige Erneuerung.



Polaroid. Die universelle Sprache.

8/1985 Die Zeitschrift für Kunst und Kultur

du

Umschlag

Manon: Aus der Serie «Wendekreise». Photo-Performance, 1984

Druck und Verlag
Conzett+Huber AG
Baslerstrasse 30, Postfach
8048 Zürich
Telefon 01/492 25 00
Telex 822 371
Postanschrift für Verlag und Redaktion:
Postfach, 8048 Zürich

Herausgeber
Dr. Reto Conzett

Chefredaktor
Wolfhart Draeger

Redaktion
Ursula Erb
Urs Stahel

Visuelles Konzept und Gestaltung
Peter Gartmann

Sekretariat
Christine Alton

Redaktionelle Mitarbeit
Dr. Erika Billeter, Lausanne
Dr. Vera Graaf, New York
François Grundbacher, Paris
Charlotte Haenlein, London
Ruth Henry, Paris
Helga Köcher, Wien
Dr. Martin Kraft, Zürich
Annemarie Monteil, Basel
Heinz Neidel, Nürnberg
Maria Pia Quarzo Cerina, Mailand
Ingrid Rein, München
Dr. Jeannot Simmen, Berlin
Marie Luise Syring, Düsseldorf
Margit Weinberg-Staber, Zürich
Conradin Wolf, Zürich / Mailand
Hildegunde Wöller, Stuttgart
Monika von Zitzewitz, Mailand

Anzeigenleitung
Aldo Rodesino

Administration
Trudi Syfrig
(Verlag und Anzeigen)
Swetlana Rusch
(Abonnements)

Papier
Papierfabrik Biberist

Annäherung an ungewohnte Bilder

Wolfhart Draeger, Chefredaktor

In den 45 Jahrgängen dieser Zeitschrift hat die künstlerische Photographie stets eine wichtige Rolle gespielt. Bedenkt man, welche Photographen im «du» erstmals publizierten und welch hoher Stellenwert theoretischen Überlegungen im Textteil eingeräumt wurde, darf man von einem ehrenvollen Platz sprechen, den sich die Zeitschrift in der Geschichte der modernen Photographie erworben hat. Daran möchte das vorliegende Heft anknüpfen - allerdings im Bewusstsein des Wandels, den die Medien zur Zeit durchmachen und dem ganz besonders die Photographie unterliegt.
Schon viel zu oft ist über die Inflation des photographischen Bildes nachgedacht worden, als dass sich dem Thema noch ein origineller Gesichtspunkt hinzufügen liesse. Immer aufdringlichere visuelle Eindrücke, immer gesuchtere Effekte bedeuten Bereicherung und Verarmung zugleich. Dies gilt übrigens für fast alle Bereiche der Kunst, Werbung und Publizistik. Die Übersättigung des Auges, das müde Gefühl, nichts mehr Neues unter der Sonne entdecken zu können, führt zum Wunsch nach «Durchbrechung der Sehgewohnheiten». Die Dadaisten konnten ihn sich noch erfüllen; heute jedoch - von vielen Schocks ermattet - ist das Publikum kaum mehr zu provozieren, so dass auch dieser Ausweg längst zum öden Trampelpfad wurde. Trotzdem lässt sich aus dem Dilemma der Quantität nicht anders hinausfinden als durch immer neue Experimente. Naturgemäss misslingen die meisten; ganz selten einmal zeitigen sie aber auch jenes Wunder, das wir Kunst nennen. Viel mehr Menschen wären, glaube ich, bereit, diesen beschwerlichen Weg mitzugehen und sich dabei auch Schwerverständlichem zu öffnen, wenn man nicht immer wieder versuchte, ihnen jede Spielerei, jeden Versuch als Geniestreich zu verkaufen. Ich verstehe den Hauptteil dieses Heftes daher als neugierige Annäherung an ungewohnte Bilder. Eine fachkundige Jury, der ich für ihre Arbeit danke, hat zwölf Schweizer Photographen ausgewählt und ihnen reiche Formensprache und Gestaltungskraft zuerkannt. Einige haben längst einen Namen - auch international, die andern werden sich beweisen müssen. Die Auswahl versteht sich nicht als Werturteil über hier nicht vertretene Photographen, sondern möchte vielmehr Proben jener zahlreichen Talente geben, über die die Schweizer Photographie zu verfügen scheint.
Dass wir diese Arbeiten zeigen können, freut mich, obwohl ich mit manchen Bildern nicht viel anzufangen weiss. Sie kommen mir vor wie Gedichte, deren sprachlichen Reiz ich bemerke, deren Sinn mir jedoch verborgen bleibt. Man sollte sich aber - abgesehen von den formalen Qualitäten - auch um die Inhalte, Absichten und Engagements eines Photographen (und eines jeden Künstlers) kümmern, soweit sie aus seinem Werk nicht herauszulesen sind. Die den Arbeiten beigegebenen Texte machen - dem bescheidenen Umfang des Heftes entsprechend - einen Versuch der Erläuterung. Befriedigende Auskünfte kann jedoch nur erwarten, wer die vorgelegten Proben zum Anlass nimmt, sich mit der Schweizer Photographie der Gegenwart intensiver zu beschäftigen.

FÜR
DIE MIT
DER
GUTEN
NASE

NATIONAL
VERSICHERUNG

Design Louis Mermet ASG   Photo Christian Vogt

Leserbriefe

Wien 1870–1930, «du» 6/1985

Das «du» über Wien ist sensationell. Es beschreibt in Wort und Bild – und *was* für Worte und *was* für Bilder – die Epoche, in der mein Vater, ein bekannter Wiener Anwalt und Literat, gelebt und gewirkt hat und die ich selbst als Kind noch am Rande miterlebt habe. Als ich ein kleines Mäderl war, hörte ich tausend Geschichten und Anekdoten über die in diesem Heft Genannten. Adolf Loos hatte die Wohnung eines riesig reichen Cousins meines Vaters eingerichtet. (Der Cousin war der Besitzer von «Knize am Graben»; jeder Wiener weiss, wer das war.) In diesem «hochfoinen» Geschäft liess sich mein Vater jährlich einen einzigen Anzug machen, den er «als neuen Anzug» nur am Sonntag trug und wohl 12 Monate schuldig blieb, bis es eben Zeit für einen neuen war. Ringstrassen-Theaterbrand... Mein Grossvater väterlicherseits hätte an diesem Tag mit seiner Freundin Adele Sandrock (bewahre nicht mit seiner eigenen Frau) dahin gehen sollen... Zufällig ging er nicht.
Sigmund Freud – der heute das Idol meines Psychiater-Sohnes ist.
Klimt, Kokoschka – meine Lieblingsmaler. Kokoschka hatte wiederum ein Verhältnis mit der Gattin vom obigen Knize. Warum auch nicht? Dafür gibt es jetzt dort in der fast ausgestorbenen Familie vielleicht 15 der schönsten Kokoschkas.
Franz Schmidt war als alter Mann mein Professor an der Musikakademie. Alban Berg hatte am Ossiachersee, wo wir jeden Sommer verbrachten, ein Haus, dicht an unserem Hotel, und wir sahen ihn manchmal mit seinem grossen Schlapphut vorbeischlendern.
Peter Altenberg ist und bleibt mein Lieblingsdichter; seine gesammelten Werke stehen in meiner Library, und sein Bild hängt in meinem Haus.
Und so geht es weiter... Und all das hat «du» gesammelt und in so hinreissender Weise in Erinnerung gebracht. Das einzige, was ich nie sah, war die Kirche am Steinhof... Ich war zu jung, um dahin zu gehen. Jetzt bin ich aber verrückt genug, und wer weiss... schau' ich mir die Otto-Wagner-Kirche bald einmal an...

Mariedi Anders, Artists Management Inc., San Francisco

Zeugnisse altamerikanischer Kulturen, «du» 7/1985

Gestern erhielt ich das «du»-Heft vom Juli mit meinem Artikel «Altes Thema, neue T. Matic». Anlass zu diesem Brief ist aber das Hauptthema des Heftes: Die Illustrationen haben mich ganz einfach begeistert!
Obwohl ich selber nur Amateur-Photograph bin, möchte ich mir doch ein Urteil zu den verwendeten Photographien erlauben – nachdem das «du» schliesslich in der Jemen-Nummer (9/1983) mehrere meiner Photos als publikationsreif qualifiziert hatte. Vermutlich beruht die Wirkung der Photos von Nikolaus Monkewitz auf einer sonst unüblichen, aber sehr raffiniert eingesetzten Hauptbeleuchtung von einer Seite. So entsteht einerseits ein wohltuend tonal differenzierter Hintergrund; andererseits gewinnen aber die abgebildeten Figuren und Gegenstände eine unglaubliche, fast «handgreiflich» plastische Qualität. Die starken Hell-Dunkel-Kontraste ergeben eine geradezu erstaunliche Lebendigkeit.
Warum wohl werden in den meisten Kunstbüchern immer noch diese langweiligen, technisch perfekt, kalt und gleichmässig ausgeleuchteten – und somit flach und leblos erscheinenden – Photos reproduziert?
Im übrigen freue ich mich schon jetzt sehr auf das angesagte August-Heft über «Neue Schweizer Photographie». Mit einem grossen Kompliment, dass das «du» immer wieder andersartige Themen präsentiert und dabei auch neue Tendenzen nicht vernachlässigt, verbleibe ich mit besten Grüssen.

Dr. Ivan Ruperti, Gartenarchitekt, Somazzo TI

Mistra, «du» 4/85

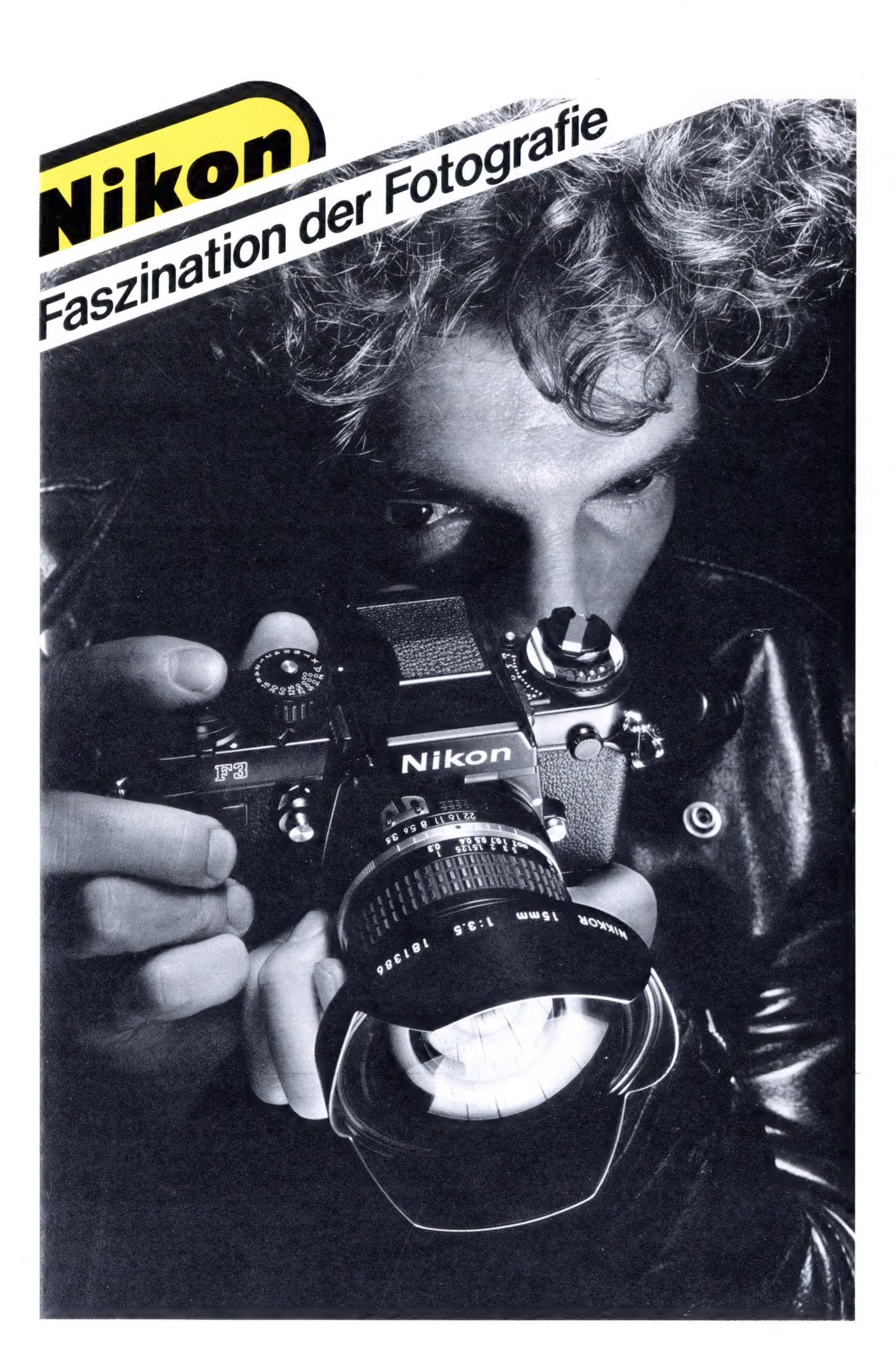
Allerherzlichste Gratulation für das prächtige Mistra-Heft. Das mystische, mysteriöse Mistra hat es auch uns angetan, aber dank diesem Beitrag glauben wir, erst jetzt alle Facetten entdeckt zu haben, und wir werden uns beeilen, nochmals dorthin zu pilgern und diese Hochburg mit neuen Augen zu sehen.

Pierre de Graffenried, Botschaftsrat der Schweizer Botschaft Athen

Sammlung Charles Vögele, «du» 5/85

Wir machen Sie darauf aufmerksam, dass Ihnen auf Seite 18 ein Fehler unterlaufen ist: Sie reden vom Plastiker Paul Bodmer (Basel) anstatt von Walter Bodmer.

Ph. Hediger, Galerie «zem Specht», Basel


Nikon
Faszination der Fotografie
F3
Nikon
NIKKOR 15mm 1:3.5
181386

Das Historische Museum in Bern bewahrt
einen Zyklus von 125 Ölgemälden auf, die je eine
oder mehrere Personen in der Tracht
ihres Kantons darstellen. Auftraggeber des Zyklus war
der Aarauer Seidenbandfabrikant Johann Rudolf
Meyer. Gemalt hat die Bilder der Luzerner
Künstler Joseph Reinhart, der während rund eines
Jahrzehnts - von 1788 bis 1797 - die
Schweiz bereiste, um die Bevölkerung kennen-
zulernen und Modelle für seine
Darstellungen zu finden.

Joseph Reinharts Trachtenbildnisse

Hans Christoph von Tavel

Der Zyklus war die erste systematisch
angelegte Erfassung von Schweizer Trachten.
Darüber hinaus verlangte der
Auftraggeber aber auch eine genaue
Darstellung der Gesichter und einzelner Individuen.
Diese Aufgabe hat der Künstler so
vorzüglich gelöst, dass über die lebensvolle
Natürlichkeit der Dargestellten ihre
bäuerlichen Trachten fast in Vergessenheit geraten.
Auf den folgenden Seiten finden Sie einige
Beispiele, die dazu anregen sollen,
die schönen Originale in Bern einmal selbst in
Augenschein zu nehmen.



Kanton Schaffhausen, 1793



Kanton Luzern, 1790

In den Jahren 1788 bis 1797 malte der Luzerner Maler Joseph Reinhart (1749–1824) eine Reihe von 130 bis 140 Bildern mit der Darstellung von rund 300 Personen aus der Schweiz, ergänzt durch einige aus dem Schwarzwald und zwei aus dem Bregenzerwald. Weil der Künstler eine ebenso grosse Sorgfalt auf die Charakterisierung der Gesichter wie der lokal geprägten Kleidung verwandte, bezeichnet man die Werke als «Trachtenbildnisse». Auftraggeber zu diesem erstaunlichen, einzigartigen Werk war der Aarauer Seidenbandfabrikant Johann Rudolf Meyer (1739–1813). Zuerst hing die Galerie im Hause Meyers in Aarau; dann ging sie auf seinen Sohn, Friedrich Meyer in Bern, über. 1856 wurden die Bilder versteigert, konnten aber im folgenden Jahr durch die Künstlergesellschaft erworben werden. Die heute noch erhaltenen 125 Bilder, dazu das Bildnis von Johann Rudolf Meyer mit seiner Frau und das Selbstbildnis Reinharts mit seinem Schüler Lorenz Keigel, befinden sich heute im Besitz des Bernischen Historischen Museums.

Der Gesamteindruck dieser fast unabsehbaren Galerie ist bestimmt durch die Präsentation der Hunderte bunt gekleideter Leute vor überwiegend graubraunem, neutralem Hintergrund. Kritiker haben die ungewohnten Körperproportionen in einer grossen Zahl von Bildern bemängelt: Die Köpfe seien im Verhältnis zum Körper zu gross. Dieser sehr charakteristische «Fehler» jedoch weist auf die offensichtliche Duplizität der Aufgabe, die dem Künstler gestellt war, hin: Er sollte nach den Intentionen Meyers offensichtlich nicht nur die Eigenheiten der Kleidung, sondern auch die physiognomischen Merkmale der Schweizer festhalten.

Was mochte den Aarauer Textilfabrikanten zu diesem Auftrag bewogen haben? Dass er als Seidenbandfabrikant an der Kleidung seiner Landsleute interessiert war, liegt auf der Hand. Reinhart hatte für ihn eine «Kollektion» von tatsächlich getragenen Kostümen aus den verschiedenen ländlichen Gebieten der Schweiz anzufertigen. Seit etwa der Mitte des 18. Jahrhunderts nahmen die Kleidersitten in der Schweiz den Charakter örtlich differenzierter Trachten an. Der von Meyer in Auftrag gegebene Zyklus ist die erste systematisch angelegte Erfassung der Schweizer Trachten. Seine Wissbegier galt ausschliesslich den bäuerlichen, handwerklichen und allenfalls politischen Ständen, in deren Habitus lokale Eigenheiten des Landes zum Ausdruck kamen, nicht dem städtischen Bürger, dessen Kleidung sich an der internationalen Mode orientierte. Aber Meyers Interesse ging weit über eine Dokumentation typisch schweizerischer Kleidersitten hinaus. Die gleichzeitige Herausgabe der Geographie der Schweiz im «Atlas Suisse, levé et dessiné par J. H. Weiss aux frais de J. R. Meyer à Aarau dans les années 1786–1802» und die Bestellung eines Reliefs der Alpen durch Meyer zeigen an, dass es ihm bei der Bestellung der Trachtenbildnisse um ein Gegenstück zur geographischen Erfassung der Schweiz, nämlich um deren ethnographische Darstellung, ging. Deshalb verlangte er auch eine so präzise Darstellung der Gesichter. Er wollte Beispiele von Individuen und nicht anonyme «Typen» erfassen. In diesem Sinne liess er Reinhart auf den Rückseiten der Bilder auch genau festhalten, um wen es sich bei den Dargestellten handelte und aus welcher Ortschaft sie stammten. Politisch stand Meyer auf der Seite der Aarauer Patrioten und unterhielt Beziehungen zu französischen Revolutionskreisen. 1798, nach dem Zusammenbruch der Alten Eidgenossenschaft, wurde er Mitglied des helvetischen Senats. 1802 nahm er an der eidgenössischen Konsulta in Paris teil.

Meyers Auftrag an Reinhart bewirkte eine exemplarische Darstellung des Schweizer Volkes schlechthin. Es mag darin ein altes eidgenössisches Verlangen aufkeimen, sich als «eidgenössische Gesellschaft» in der Form einer frei gegliederten und gleichzeitig homogenen Reihe von Individuen mit verschiedenen regionalen Merkmalen

Fortsetzung Seite 17



Kanton Bern, 1791



Kanton St. Gallen, 1793



Kanton Freiburg, 1791



Kanton Bern, 1791



Kanton Zug, 1794



Kanton Bern, 1791



Kanton Zug, 1794

darzustellen. Die Serien von Bannerträgern und Schildhaltern in Wappenscheiben, Holzschnitten und Handzeichnungen aus der Zeit Urs Grafs am Anfang des 16. Jahrhunderts zeigen dasselbe Streben nach einheitlicher Aufreihung von in ihrer Kleidung «kantonal» oder lokal gekennzeichneten Individuen. Wie wichtig schon damals in der Eidgenossenschaft das Individuum als entscheidender Baustein der Gesellschaft empfunden wurde, zeigt nicht zuletzt der Totentanz Niklaus Manuels, wo jeder Vertreter der einzelnen Stände im Tanz mit dem Tod die Züge und die Initialen einer bestimmten, lebenden Berner Persönlichkeit trägt. Entsprechend den prunkenden Kostümen der Reisläufer stellt auch Reinhart das Volk in festlicher Kleidung dar und nicht etwa – was ja auch denkbar gewesen wäre – bei der Verrichtung typischer Arbeiten in der dazugehörenden Kleidung. Man vergleiche nur die niederländischen Bauerndarstellungen mit diesen Schweizern! Um den nationalen Charakter des Bildniszyklus zu unterstreichen, flicht Reinhart fast unmerklich in einem Bild von 1794 die Gründungsgeschichte der Eidgenossenschaft ein, indem er drei Männer aus Uri, Schwyz und Unterwalden auf der Rückseite als «Trey Eidgenossen» bezeichnet. Ob das aus dem gleichen Jahr stammende, in Weggis gemalte Querformat mit einer Szene aus der Tell-Sage ursprünglich zum Zyklus gehört, ist angesichts des abweichenden Formats zu bezweifeln. Allerdings stammt auch dieses Bild aus Meyers Besitz und ist 1835 in einer Beschreibung des Zyklus enthalten.
Reinhart hatte, als er den Auftrag Meyers bekam, den Ruf eines gewandten Malers religiöser Motive und eines geschickten Kopisten alter Bildnisse, hatte er doch im Kloster Werthenstein (Luzern) einen umfangreichen Zyklus von Darstellungen aus dem Neuen Testament geschaffen und für das Rathaus Luzern alte Schultheissenbildnisse in einen neuen Zyklus übertragen. Wie für Caspar Wolf zehn Jahre früher mit dem noch nie dagewesenen Auftrag, Landschaften des Hochgebirges zu malen, seine historische Stunde schlug, so machte der Auftrag Meyers aus dem konventionellen Luzerner Maler Joseph Reinhart eine höchst originelle und bedeutsame Figur der schweizerischen Kunstgeschichte.
Reinhart begann 1788 mit einem Bild aus dem Entlebuch, seiner engsten Heimat; 1789 folgten drei Innerschweizer Bilder. 1790 führte ihn seine Arbeit durch den Kanton Unterwalden über den Brünigpass ins Berner Oberland und nach Bern. 1791 finden wir ihn im Kanton Freiburg, 1792 in den Kantonen Solothurn, Basel-Land und Aargau, 1793 im Schwarzwald (der für Meyers Geschäft als dem Aargau benachbartes Gebiet interessant sein mochte), im Kanton Schaffhausen sowie in den Kantonen Sankt Gallen, Appenzell und Glarus. 1794 malte Reinhart in den Kantonen Aargau, Zürich, Zug und Schwyz sowie rund um den Vierwaldstättersee. 1795/96 bereiste er die Westschweiz in den Kantonen Freiburg, Waadt und Wallis, um 1797 die Reihe der erhaltenen Bilder im Kanton Neuenburg abzuschliessen. Genf, Jura, Graubünden und die Südschweiz sind nicht vertreten. Ein Teil der Bilder, die schon zu Lebzeiten Meyers als Sehenswürdigkeit für die Fremden galten, wurde 1801 beziehungsweise 1804 vom Berner Kleinmeister Franz Niklaus König (1765–1832) in zwei verschiedenen Kupferstichfolgen von 24 Motiven ediert: «Der grosse König» und «Der mittlere König». Wohl über diese Stiche haben verschiedene Figuren Reinharts den Weg in das berühmte Gemälde des Alphirtenfests in Unspunnen am 17. August 1808 von Elisabeth Vigée-Lebrun gefunden (Kunstmuseum Bern).
Schon 1796 begann Reinhart in der Westschweiz mit einem neuen, ähnlich ausgerichteten Zyklus. Die Arbeit an diesem lässt sich bis 1802 nachweisen. Erhalten sind rund 40 Bilder, die meisten davon als Besitz der Gottfried-Keller-Stiftung im Kunstmuseum Luzern.

Die Grösse des engen Raumes

Porträt des Schriftstellers Gerhard Meier

«Man schaut zum Clown hinüber, der im dritten Raum an einer Schnur von der Decke baumelt, das heisst, sich im Spiegel spiegelt, der an einer Schnur von der Decke herunterhängt.»
Ihn bewege die Spiegelung tiefer als das Ungespiegelte, sagt Gerhard Meier, Petrarca-Preisträger 1983. Vielen ist er unbekannt, der heute bedeutendste Dichter der Schweiz. Er habe eben eine kleine Kundschaft. Den Clown, eine Kinderzeichnung, hat er vor zehn Jahren im Roman «Der schnurgerade Kanal» beschrieben. Er hängt noch da, wie auch der kleine Spiegel, in diesem merkwürdigen Vorraum, halb Entree, halb Waschküche.
«Der Clown bewegt sich auf einen zu, weicht wieder zurück. Er wirkt verwundert, etwas verstört. Man starrt sich an.» Gerhard Meier führt stumme Zwiegespräche mit dem bunten Gesellen. Er selbst wollte einst Artist werden. Dabei sei er erschrocken, wie sehr er die Leute zum Lachen bringen konnte. Wenn er mit dem Urgrosskind den Zirkus besuche, so sei das «wieder einisch hei-cho», wie wenn er ins Museum gehe. Umsteigen in Oensingen, oder schon in Olten. Der Schnellzug hält in Niederbipp nicht.
Das kleine Haus, etwas ausserhalb, wo es sanft ansteigt, einst eine Bauernkate, ist vierhundert Jahre alt. Mit tief heruntergezogenem Dach, als ducke es sich. Und düster, im Hintergrund, der Jura.
«Ein gutes Haus.» Meier wurde 1917 hier geboren, hat immer hier gelebt. Als Kind, ohne Bücher, in einem sonderbaren Sprachmilieu: Die Mutter, von der Insel Rügen, versuchte Mundart zu reden. «Mit unserer Grammatik hatte das nichts gemein.» Im Garten – Meiers Stolz – schon Winterlinge, und der Buchsbaum. Meier kennt die Bäume der Gegend, alle. Er sei froh um jeden, den er noch grüssen könne, um alles, was Bestand andeute.
Gegenüber: die Lampenfabrik. Dort hat Gerhard Meier dreiunddreissig lange Jahre gearbeitet, ein Leben geführt wie Millionen. Verlorene Jahre? Keineswegs. So sei er an die Menschen gekommen. Schriftsteller geworden ist Gerhard Meier erst mit Vierundfünfzig. Zwischen Zwanzig und Vierzig habe er sich ganz der Literatur enthalten. Sie hätte ihn zu sehr gebannt. Er brach, kaum zwanzig, als er heiratete, sein Architekturstudium ab – und trat bald in die Lampenfabrik ein. Als er, längst Designer geworden, Personalchef und überhaupt alles, um eine geringe Reduktion der Arbeitszeit nachsuchte – er wollte endlich schreiben – suchte man hinter seinem Rücken nach Ersatz. Das reichte.
Frau Meier fand eine Stelle am Zeitungskiosk, er war plötzlich hauptamtlicher Schriftsteller. «In der Bude sagten sie, und auch die Leute: ich würde jetzt nicht mehr arbeiten.» Das ärgerte ihn.
Man hatte nicht viel, brauchte nicht viel; zum Leben genug, hatte den Garten: «Wir kompostierten, lange bevor man davon sprach.» Frau Meier fährt mit dem Fahrrad zum «Posten»; ein Motorfahrzeug, nie.
«Wenn es eine Partei gäbe mit der Parole ‹weniger›, da würde ich Mitglied.»
Um ins Haus zu gelangen, muss man hinters Haus, durch die Tenne. Dort sind die Türen: zum ersten Stock, Frau Meiers Reich, und zum Erdgeschoss: Durch den Vorraum mit dem Clown kommt man in Gerhard Meiers Klause. Ein Schreibtisch, eine Couch, ein Stapel Zeitungen, einige Bücher – Joyce, Proust, nicht gerade viel: er sei ein sehr langsamer Leser, habe in seinem Leben vielleicht dreissig Romane gelesen. Nebenan eine kleine Stube. Hier lebe er, mönchisch. Wiewohl schon fast fünfzig Jahre verheiratet. Sie haben es gut, die beiden, zusammen. Tagsüber sehen sie sich nicht, hören sich indes stets.
Wer Gerhard Meier liest, kennt diese Räume. (Sie sind nur kleiner, als man sie sich vorstellt.) Hier spielen seine Bücher – wenn sie überhaupt irgendwo spielen, ausser in der Sprache. Seine assoziativen Satzgirlanden erzählen von den kleinen Dingen, die in diesem Haus, in diesem kleinen Dorf – Amrain heisst es in den Büchern –, in dieser engen Welt geschehen, lauter Banalitäten. Aber Meier schildert nicht belanglose Alltäglichkeiten – die vermeidet er sorgfältig –, verwendet sie nur als Rahmen, als Aufhänger, vom Besonderen im Gewöhnlichen zu reden; von dem, was noch in den kleinen Dingen steckt – und weit über sie hinaus weist. «Unsagbares sagbar machen», und erst noch mit dieser Leichtigkeit, das hat keiner geschafft wie Proust. Lange bevor er ihn selbst las, hat sich Meier, mit seiner Art zu schreiben, dem grossen Franzosen genähert. Es habe ihn auch «breicht», als er sich dann endlich an Proust heranwagte; beinahe physisch habe er ihn erlebt. Gerhard Meier tastet sich zögernd an ein Buch heran, mit Herzklopfen, wie wenn er verliebt wäre, und taucht dann ganz ab. Er entrücke förmlich, ein Irrsinn. Mit Virginia Woolf erging es ihm so, mit Claude Simon – «der grösste lebende Autor» – und auch mit Robert Walser. «Der kommt mir fast zu nahe.» Mit den Zeitgenossen aus dem «germanischen Raum» hingegen könne er weniger anfangen, die hätten ein anderes Literaturverständnis. Und mit rundum spritzigen Texten – «das ist schön, da läuft das Geschäft» – erst recht nicht.
Als Kind hat Gerhard Meier «Sacco und Vanzetti» gesehen. «Seit diesem Film ist man Filmfan», heisst es in «Der schnurgerade Kanal». Einmal pro Woche ist Stadttag (meist samstags – das protestantische Arbeitsethos). Meier fährt nach Basel, Zürich oder Bern, setzt sich mit den grossen deutschen Feuilletons in ein Café, besucht in Bern gelegentlich Bakunins Grab – und gegen Abend: Kino. Er, der Augenmensch, liefert sich vollkommen aus, so, dass es fast seine Kräfte übersteigt.



Filmisch ist denn auch seine Schreibweise: Er hat für sich das Raum-Zeit-Kontinuum aufgehoben, schneidet jäh um, arbeitet mit Überblendungen und Spiegelungen. Da vertieft sich eine Figur in einem Bildband über Russland, Meiers «Heimwehland» – und wie von selbst beginnen die Bilder zu laufen, sind wir dort: in Leningrad oder auf der Transsibirischen, wo Meier nie war. Handlungsstränge gibt es kaum, nur Fäden, die der Leser selbst zu einem Teppich knüpfen muss. Viele dieser Fäden nehmen jedoch, jedesmal, wenn sie erneut auftauchen, wieder den gleichen Verlauf: feste Assoziationsbahnen sozusagen. So lässt sich Meiers (überdies lautmalerische) Prosa mit derselben Stringenz, wie mit Film, mit Musik, mit einer symphonischen Dichtung vergleichen, mit wiederkehrenden Motiven einer Melodie.

Er sagt, er brauche Musik, reite sie «z'Bode». Mahler, Bartók, Schostakowitsch sind verschlissen. Jetzt «breiche» ihn der Estländer Aarvo Päärt und Laurie Anderson.

«Für mich ist etwas erst wirklich da, wenn ich es formuliert habe. Ohne Sprache ist die Welt nicht da, ohne Licht auch nicht. Was das Licht aus statischen Gegenständen macht, das ist ganz verrückt.»

Es klopft, nicht an der Tür; von oben: Essen.

Dieser anarchistische Alte, mit seinen wilden und wirren Assoziationsketten, in denen alles gleichzeitig passiert oder überhaupt nichts, ganz bedacht: «Ich habe ein Heimweh nach Spiessigkeit, vielleicht weil ich sie nie erreiche.»

Warum er seine Arbeitswelt nie zum Thema genommen habe? Weil er zur falschen Gewichtung nicht beitragen wolle. «Heimat-Schottland, viele nehmen diese Arbeitswelt dermassen wichtig, dass es für sie kaum noch etwas anderes gibt. Dabei leben wir weiss Gott nicht von Härdöpfeln, von der Wirtschaft und den sozialen Zuständen allein.»

Salate und Wienerli, und ich solle ja genug nachschöpfen.

Ist es die Souveränität seines Alters, die Meier zu seiner so eigenen Ironie befähigt? Er liefert sich – wie Robert Walser oder Kafka – ganz den absurden Zuständen aus. Aber er zerbricht nicht wie jene an ihnen, sondern stiehlt sich durch eine Hintertür schelmisch davon – und ist schon wieder da, der Clown.

«Borodino», Meiers jüngster Roman – im Herbst soll «Die Ballade vom Schneien» erscheinen –, vereint, zusammen mit «Toteninsel», mehrere Suchbewegungen: jene nach dem Heimwehland im Osten, das er bei Tolstoi erahnt, irgendwo zwischen Rügen und Moskau (und im ausklingenden neunzehnten Jahrhundert); jene nach der unangestrengtesten Sprache, der Sprache des Kindes oder des Greises, von einer «Blütti» (Nacktheit), einer Eigentlichkeit, die nur die Psalmen (in der Luther-Übersetzung) erreichten; vor allem aber die Suchbewegungen nach dem anderen im eigenen Ich. «Manchmal bin ich mir selber fremd.»

Das vermöge allein Kunst: Erkenntniszäune etwas weiter hinausschieben. (Die Worte sind ihm zu gross.)

Wenn es gelingt, «merke ich, dass ich den Job nicht verfehlt habe». Dann stellt sich Heimat ein, im Reich der Wörter.

Die (Rahmen-)Geschichte von «Toteninsel» und «Borodino» ist rasch erzählt: Baur und Bindschädler, zwei alte Dienstkameraden, treffen sich an Martini in Olten (in «Toteninsel»), spazieren zusammen durchs Novemberlicht – und treffen sich zweieinviertel Jahre später wieder, am Fasnachtssamstag in Amrain (in «Borodino»). Sie spazieren erneut durch ein blasses Licht, essen, hören Schostakowitsch, begeben sich vor dem Schlafengehen noch ins Freie, das Bild «Zwei Männer in Betrachtung des Mondes» von Caspar David Friedrich gleichsam nachinszenierend. Sonntag früh geht man zur Kirche, anschliessend auf den Friedhof. Im Hintergrund stets die Geräusche des Provinzkarnevals.

Baur schnorrt, Bindschädler schweigt, hängt den Assoziationen nach, die sich an Baurs Geschichtchen anknüpfen. Baur und Bindschädler, die zwei Seelen des Gerhard Meier, zweifellos. Beim ersten Lesen verwischen die Identitäten der beiden Männer. Meier: «Ich bin froh, dass Ihnen das auch passiert.»

Wieso aber reagiert Baur, der Spiesser, stets freundlich, aber irritiert, wenn Bindschädler, der verträumte, der eben Tolstois «Krieg und Frieden» gelesen hat, seinerseits etwas sagt? Baur ignoriert Bindschädlers geistige Ausflüge – zitiert indes spätabends plötzlich selbst Tolstoi. Und Bindschädler hat vor dem Einschlafen die Vision, Baur zu sein.

Und wieso Karneval? «Masken sind stilisierte Gesichter. Gesichter sind so etwas wie Masken», heisst es. Und an anderer Stelle: «Amrain hat immer wieder Leute gehabt, deren hohe Zeit der Karneval war; die eigentlich erst begreiflich wurden in diesen Tagen.» Welches ist das Urbild, welches das Spiegelbild? Die Maske oder das Gesicht?

Die Kinder, wie sie maskiert durchs Dorf flanieren, dabei jedes sich selbst fremd vorkommt; diese Fremde kreist Gerhard Meier mit seinen schlingernden Suchbewegungen ein, das Unheimliche und die Chiffren des Todes, der zuletzt das Wichtigste bleibt, vom andern im Ich.

Er findet diese Fremde in den Bildern von Caspar David Friedrich wieder: «Keiner liess mich so tief in Himmel ine luege.» Und im schwerfälligen und unbeholfenen Clown, der an Banalitäten scheitert. Ähnlich sehen sie sich nicht, Meier und sein Clown. Oder doch?

Diese Fremde – die Spiritualität, nennt er sie einmal – steckt aber auch in den kleinen Dingen; gerade in den kleinen Dingen, wie in der Kunst. Nur verschüttet vom Wohlstand.

Durch die Tenne begleiten mich die beiden zum Zug. Ein Rest von nassem Schnee fieserlt durch die Nacht, Fasnacht ist schon vorbei. Sie winken, am Bahnsteig, und für Momente gelingt die Fiktion des Spiessigen – aber waren da nicht die Züge des Clowns?

Christoph Neidhart



Adagietto

Aus dem Manuskript eines Romans von Gerhard Meier

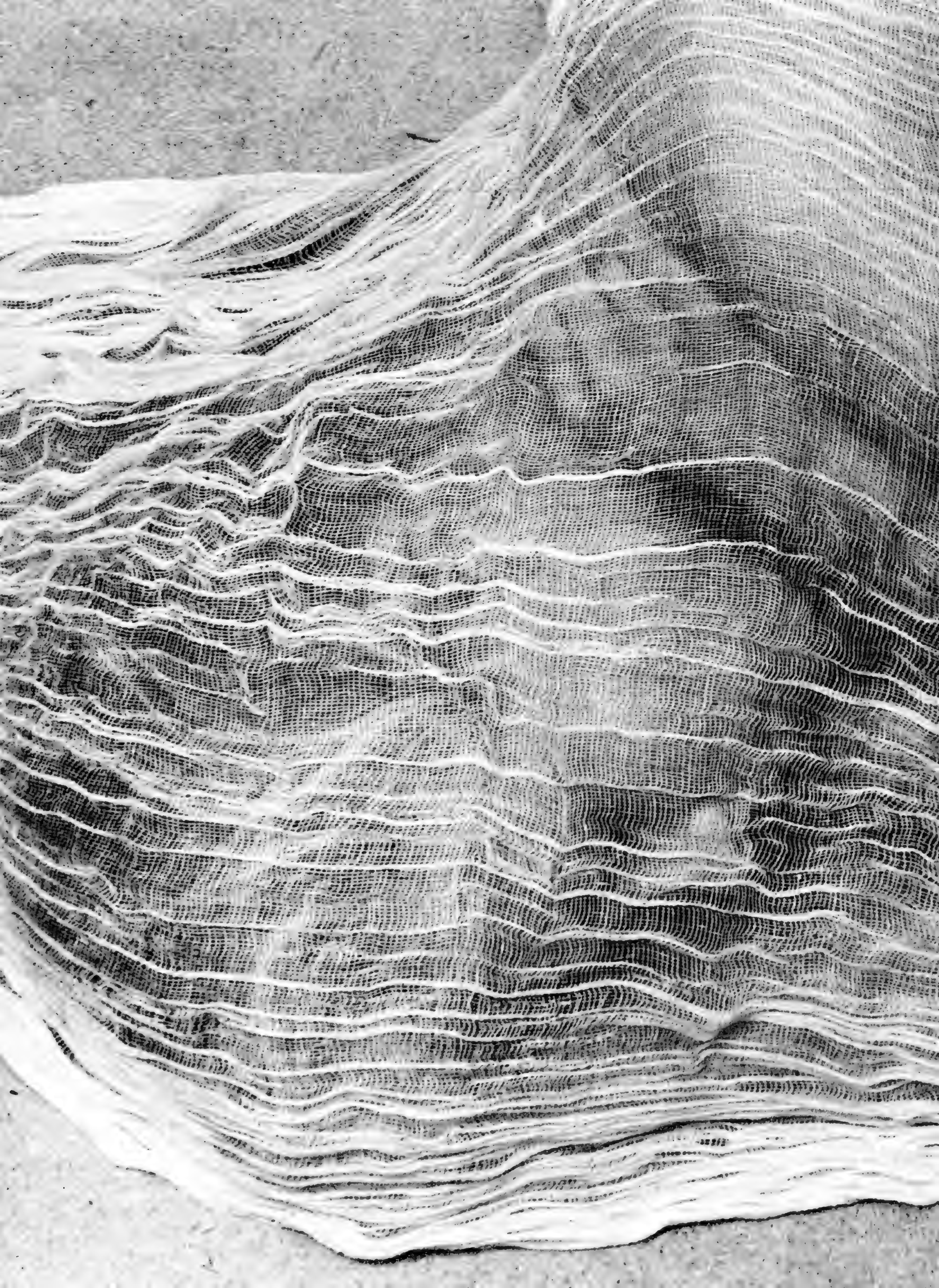
Der Roman «Die Ballade vom Schneien» wird im Herbst dieses Jahres im Zytglogge Verlag, Bern, erscheinen. Das Buch ist – nach «Toteninsel» und «Borodino» – der dritte und abschliessende Band der Romantrilogie «Baur und Bindschädler».
Baur und Bindschädler sind Freunde. Die folgende Szene beschreibt Baurs letzte Nacht im Spital. Bindschädler hält am Bett des Sterbenden Nachtwache, der, von Morphiumspritzen euphorisiert, über Venedig spricht. Draussen schneit es.

Ich öffnete die Balkontür, um frische Luft hereinströmen zu lassen. Baur schaute mir zu, lächelnd, und atmete tief. Es schneite noch immer, in grossen Flokken, die vereinzelt, pathetisch beinahe, heruntertaumelten. Mit Ausnahme der Fassaden, Baumstämme und Unterseiten der Äste war der Landstrich jetzt weiss eingefärbt.
Ich schloss die Tür, ging zurück und setzte mich hin. Die Winterastern vibrierten ein wenig, ich musste an den Tisch gestossen haben.
«Bindschädler, wir sind auch in Venedig gewesen, Anfang November letzten Jahres. Ennet dem Gotthard fiel die Sonne gelegentlich in Täler ein, was die Kastanienbäume aufleuchten machte, die Lärchen und Birken, wobei die Matten mit Reif patiniert waren, der dann zu funkeln begann.
Auf dem Bahnhof Mailand trank man einen Kaffee, ass ein Schinkenbrot, schaute sich die Halle an, verglich sie mit jener des *Gare de l'Est*, und sog den Duft der Welt ein, der sich trotzdem festgesetzt hatte.
Dann fuhr man Richtung Venedig.
Durch die Ebene begleitete einen Verdi, in schwarzer Pelerine natürlich. Aus diesem oder jenem Baum schrie ein Mann nach einer Frau, was mit Fellini zu tun hatte. Ein Holzschuhbaum und noch einer und noch einer gemahnten an den Film gleichen Titels.
Über die Ebene spannte sich abschnittweise Dunst, was ihr Tiefe gab. Dann war das Licht wieder da, und die Weinfelder evozierten Gesänge der Winzer.
Gegen Abend war man in Venedig.
Bindschädler, ich hatte immer gehofft, mich einmal auf seinen Gassen, Seepromenaden, Schiffen vorzufinden. Dabei schwebte mir jeweils Viscontis Venedig vor, das pastellfarbene, weisst du.
Vis-à-vis des Bahnhofs bestieg man ein Schiff, um zum Markusplatz zu gelangen. Man stellte sich an die Reling, wo sie dann an einem vorüberzogen, die Bilder aus *Tod in Venedig*.
Vor ungefähr achtzig Jahren war Marcel Proust da, sagte man sich, und Strawinskij liegt auf der Toteninsel. Und man spürte bereits auf der ersten Fahrt durch den Canal Grande, dass Richard Wagner hierher gehörte, und dass er auch seinen Tod hier finden musste, und dass Vivaldi hier geboren wurde, und dass er, Richard Wagner und der Proust diese Kanäle befahren mussten, in Gondeln, die so etwas sind wie Totenschiffe.
Die Städtebilder troffen vor Stille, obschon sie von Scheinwerfern herausgestellt waren. Mein Architektenherz, Bindschädler, hüpfte geradezu ob dieser Stadt auf dem Meer, wo's auch Gärten gibt, Bäume und sommers die Hortensie.
Man betrat den Quai, schritt einem Hotelgarten entlang, wo Bäume drin waren und Sträucher, und langte an bei den zwei Säulen, deren eine den Löwen mit den Flügeln trägt.
Über dem Markusplatz hingen Sterne, während das Wasser klatschend mit den Gondeln spielte, die hinten seltsame Flügel haben und zwischen Pfählen vor Anker liegen, die man für Eichenstämmchen halten könnte», sagte Baur. Er drehte sich ab.
Ich döste vor mich hin, mit Blick auf die Eiche im Schnee. Eichen erschienen bei Friedrich immer wieder als Begleiter von Gräbern, als Totenbäume, als Wächter einer grossen Vergangenheit. Und häufig herrschte Winter oder Spätherbst auf diesen Bildern.
«Man bemühte sich, kreuz und quer durch Gässchen schreitend, um eine Unterkunft, die man endlich fand. Dann ging man zum Essen. Es gab immer noch viele Touristen. Bei einem Glas Wein halluzinierte man Petruschka-Klänge, die einen in Weiten entführten, wo ein Mond darüber hing, ganz zu schweigen von den Wölfen, die ihn anheulten. Man verliess das Lokal, flanierte herum, roch den Putz, die Farbe, liess sich aber auch die Vorhänge nicht entgehen, die Leuchter und Decken, jene der oberen Stockwerke, die zumeist erleuchtet und von Leuten bewohnt waren, durch deren Gehirnwälder sicherlich ein Hauch Proustscher Prosa weht.
Ungefähr um Mitternacht wollte man zurück, war aber im Labyrinth der Gassen. Man überquerte Plätze, Kanäle, wieder Plätze, erging sich in Gässchen und kam endlich an.
Im Esszimmer fand sich am Morgen ein Möbel vor, das geschwungene Formen aufwies, eingelegte Hölzer, Messingverzierungen und Aufbauten aus Glas. Zuoberst thronte ein Segelschiff.
Erneut durchquerte man dann die Stadt, auf Paläste stossend, Kirchen, Plätze und Brücken; fuhr per Schiff nach der Insel, wo's nur Gräber gibt, Kirchen, Mausoleen, Blumen, Sträucher und Bäume, vor allem Zypressen natürlich. Dort fragte man nach Igor Strawinskij, dabei erfahrend, dass in der Nähe gleich auch Ezra Pound zu finden sei. Aus offenem Himmel fiel ein Licht, das, je nachdem wo es auftraf, heroische, verhaltene oder gar wehmütige Klänge auslöste.
Bindschädler, Ezra Pound hätte ich nie hier gewähnt. Er hat ein Gedicht gemacht von den Knospen im Wald. Immer wenn es Frühling ward, wollte ich es wieder lesen. Und er hat auch eine Verszeile *geschmiedet* über einen nassen, schwarzen Ast mit Blütenblättern darauf, und hat eine Zeitlang in einem Käfig

aus Eisenstäben gesteckt auf einem Platz in Pisa. Katharina stand übrigens als erste vor der Platte, beschriftet mit *Ezra Pound*. Das Grab ist quadratisch, bewachsen von niederem Gestrüpp, überdacht von Pinien, glaube ich. Katharina, unser Sohn und ich sind eine Weile stillgestanden, wobei ich Ezra Pounds Leben resümierte, soweit es mir bekannt war, dabei gewahrend, dass das meine mit hineingeriet.
Man wandte sich ab vom Grabe Ezra Pounds, im Wissen, dass man nicht wiederkehren werde.
Katharina war dann auch als erste am Grab Strawinskijs, das man übrigens nicht ansprechend fand. Man stellte sich an ein Tor, das den Blick freigab aufs Meer, strich ein Stück weit der Mauer entlang, stiess dabei auf das Grab einer Tänzerin (ein Ballettschuh und eine Rose lagen darauf) und begab sich hernach auf das allgemeine Gräberfeld, das eine grosse Ausdehnung hat und umschlossen wird von einer Backsteinmauer, an welcher da und dort Zypressen stehn. Auf dem Meer spielte das Novemberlicht, in Variationen gleichsam, was einen an Chopins *Berceuse* denken liess, an jenes Stück also, das an Erik Saties *Trois Gymnopédies* gemahnt.
Man verliess San Michele, um nach Murano zu gelangen, wo Gläser hergestellt werden. Ein Ruch von Arbeitswelt liegt über der Insel. Vasen werden hergestellt, Früchteschalen, Weingläser, Karaffen und Kristalleuchter kunstgewerblicher Art, auch Souvenirs, die in Japan, Amerika, Germanien auf Kommoden zu stehen kommen und einen Klang aufweisen, den anzuschlagen ich das Vergnügen hatte auf dem Klavier der Wirtstochter vom Pfauen.
An zwei, drei Simsen versuchte ich hochzukommen, um in die Welt der Glasbläser hineinzuschauen. Man achtete auf die Schaukästen, die überall angebracht waren; flanierte durch Läden, die ausschliesslich Murano-Gläser anbieten, und hielt den Zwieklang aus, der einen schmerzlich beglückte.
Es war früher Nachmittag. Man betrat ein Restaurant, wo die Glasbläser vermutlich zu Mittag essen», sagte Baur und drehte sich ab.
Ich ging im Zimmer hin und her, verwarf das linke Bein, dann das rechte, machte ein paar Schritte auf den Absätzen, dann ein paar auf den Schuhspitzen, den äusseren Sohlenkanten, den inneren Sohlenkanten, blieb an der Balkontür stehn und schaute hinaus.
«Ich dachte», sagte Baur, nachdem er sich wieder auf den Rücken gedreht hatte, «während des Essens an die Leute, welche über Mittag das Restaurant dominiert haben mussten. Dann versuchte ich, mir einen der Glasbläser vorzustellen, geprägt von venezianischem Licht natürlich, von Schönheit auf schwankem Grunde», sagte Baur, lächelnd. «Ich simulierte Gestimmtheiten, die er beim Glasblasen haben müsste, und solche, die er nach dem Glasblasen haben müsste, die er also heimtrüge, durch ein Venedig hin, das den Touristen gehört, die aus aller Welt daherkommen, um einer nachzuspüren, die am Absinken ist. Dann sah ich ihn zu Hause am Fenster stehn, aufs Meer hinausschauend, wo gerade die Sonne unterging, als feurige Kugel eben», sagte Baur, mit dem Daumen der rechten Hand über das rechte und mit dem Zeigefinger über das linke Auge streichend, gleichzeitig und von aussen nach innen.
«Nach dem Essen flanierten Katharina, unser Sohn und ich dem Backsteingemäuer der Fabriken entlang, überholten ein Kind, zwei Alte, drei Ausgeflippte, gelangten zum Steg und betraten das Boot, das uns auf verschlungenen Wegen hinüberbrachte zum Lido, während die Sonne am Sinken war.
Angekommen, schickte man sich an, den venezianischen Abend fotografisch festzuhalten, überquerte den Lido di Venezia, gelangte ans offene Meer, wo vermutlich Visconti einen guten Teil seines *Tod in Venedig* gedreht hatte, mit dem Adagietto aus der Fünften Sinfonie Gustav Mahlers als immer wiederkehrender Musik. Man hatte die Pastellbilder vor Augen, den Gustav Aschenbach, ging mit ihm durch das pestverseuchte Venedig, wandte sich dann den Prunkbauten zu, die in Viscontis Film vorkommen mussten, und sagte sich, dass es aus sei mit der Glasbläserei, dass das venezianische Licht, das venezianische Wasser, das im Sommer ja stinken müsse, die Schönheit auf schwankem Grunde den Venezianern überlassen bleibe, dass aber in den dunklen Räumen weiterhin Souvenirs geblasen würden, Weingläser, Schalen und Lüster», sagte Baur, lächelte und schaute auf die Eiche im Schnee.
Ich zog ihm die Bettdecke zurecht, bekam die *Christi-Verklärungs-Kirche* vor Augen, als Hinterglasbild sozusagen, dessen Oberfläche sich bewegte wie das Eis in Robert Walsers Ballade vom Schneien, hatte dabei das Ausschwingen von Schostakowitschs Vierter in den Ohren, das, nach Baur, etwas vom Bewegendsten sei in der Musikgeschichte, soweit man diese überblicke, wobei Musikgeschichte weniger überblickt als vielmehr überhört werde.
«Wir sind danach», sagte Baur, wieder mir zugekehrt, «am Sandstrand auf und ab gegangen, wo dieser Aschenbach gesessen haben musste, unter den Klängen des Adagietto; haben der Brandung zugehört, den Himmel betrachtet, aber auch die leblos daliegenden Hotels nicht ausser acht gelassen und die Abschrankungen dazwischen und die Pinien, um dann wieder aufs Meer zu schauen, wo jederzeit ein fellinisches Ungeheuer hätte auftauchen können.
Etwas müde begab man sich auf den Rückweg, betrat am Ende der Platanenallee eine Gaststätte, trank einen Cognac, strebte danach zum Bootssteg, wobei der Himmel jetzt erloschen war. Venedig hatte seine Lichter aufgesetzt, die sich im Meer vielfältig widerspiegelten.
Man sah im Geist den Dampfer auf Venedig zu fahren, mit dem Aschenbach an Deck, der hier komponieren, aber immer wieder der Faszination eines Jünglings erliegen sollte, in einer Stadt, durch welche die Pest zu ziehen geruhte, trotz der Feuer, die ihretwegen auf Plätzen und Gassen unterhalten wurden.



Drüben angekommen, streunte man durch das nächtliche Venedig, ergötzte sich wiederum an dessen Fassaden, beleuchtet von Laternen und Scheinwerfern, überstieg Brücken und Stege, liess die Finger über Staketenzäune gleiten, Klopflaute erzeugend, sog die Luft ein, während man zu den Sternen aufschaute; wiederholte sich, dass es verspielt sei, das Leben als venezianischer Glasbläser, und fasste die Zimmerdecken ins Auge, jene der oberen Geschosse eben, wo venezianische Lüster hingen, die ihr Licht zum Teil auch an die Nacht abgaben. Ich malte mir aus, wie Venezianerinnen durch diese Räume wallten, *Eine Liebe von Swann* mit sich tragend», sagte Baur. Er schob die Hände unter den Kopf, schaute zur Decke, dann nach den Winterastern.
Mich fröstelte.
«Bindschädler, wir haben uns natürlich auch die Markuskirche angeschaut. Der Platz davor war gerade überschwemmt, so dass man über Laufstege zu ihr hingelangen musste. So hatte ich mir russische Kirchen vorgestellt. Ich strich mit den Fingerspitzen über die Goldmosaiken, sog den Weihrauch ein und achtete auf die Deckengemälde. Man stieg auch zu den vier berühmten Pferden hoch, die jetzt magaziniert sind, und wo gerade ausprobiert wurde, welchen farblichen Hintergrund man ihnen geben könnte; begab sich auf die Zinnen, wo die nachgegossenen Pferde stehn, schaute über den Platz, das Meer und die Inseln. Auch auf den Campanile haben wir uns hochfahren lassen, des Rundblicks wegen.
Danach suchte man den Quai auf, dachte daran, dass hier einmal Kaiser Franz Joseph angekommen sei, zu einem Staatsbesuch, und dass auch Napoleon seine Füsse da aufgesetzt habe, von Goethe ganz zu schweigen, dass Vivaldi hier geboren und dass die Stadt so etwas wie seine Musik sei, die sich widerspiegle im Meer[...]», sagte Baur, zog die Hände unter dem Kopf hervor, steckte den linken Arm unter die Decke, strich diese mit der rechten Hand glatt, schloss die Augen und atmete einmal tief.
«Wieder auf der Promenade fotografierte man nach hinten, nach vorne, nach drüben, posierte abwechslungsweise vor der Kamera, gelangte zu guter Letzt in den Park, wo's die Büsten des Richard Wagner und des Giuseppe Verdi gibt, die aufs Meer hinausschauen, wo sich ihre Blicke überschneiden müssen. Da war nun also die Büste des Mannes, der die Oper *Rigoletto* geschaffen, welche Direktor Wanner als Untermalung des Stummfilms *Sacco und Vanzetti* gedient hatte. Ich dachte aber auch an seinen *Chor der Gefangenen,* während ich bereits Wagner anvisierte, der ein Leben lang hinter der Erlösung her war. Worauf dessen Faust-Ouvertüre zu erklingen begann, begleitet von Verdis *Chor der Gefangenen,* Strawinskijs *Petruschka,* Vivaldis *Winter* und überstrahlt von Mahlers *Adagietto.*
Auf einer Bank sass ein Clochard. Er fütterte Katzen. Es lag viel Herbstlaub herum. Das Licht hatte sein Lila verloren», sagte Baur.[...]



Balthasar Burkhard
Hans Danuser
Monique Jacot
Hugo Jaeggi

Neue Schweizer Photographen

Reza Khatir
Rudolf Lichtsteiner
Manon
Jean Mohr
Daniel Schwartz
Beat Streuli
Vladimir Spacek
Christian Vogt

Zwölf Photographen und ihre Arbeiten

Urs Stahel

Ausgewählt von: Charles-Henri Favrod, Präsident der Stiftung für die Photographie; Guido Magnaguagno, Konservator am Kunsthaus Zürich und Mitglied der Stiftung für die Photographie; Emil Schulthess, Photograph; Urs Stahel, Redaktor ‹du›; Marie Luise Syring, Konservatorin an der Städtischen Kunsthalle Düsseldorf

Wenn wir in der Geschichte der Schweizer Photographie zurückblättern, so ragen als einzelne Grössen berühmte Namen wie Tuggener, Senn, Schuh, Finsler, Schulthess, Bischof, Frank, Burri usw. aus dem gesichteten Feld der Geschichtsschreibung. Sie stellen die verlässlichen Werte dar, wenn es darum geht, die Schweizer Photographie nach innen und aussen zu repräsentieren. Werfen wir aber einen Blick in die Publikation «Photographie in der Schweiz – 1840 bis heute», 1974 von der Stiftung für die Photographie herausgegeben, so finden wir darin bereits über 150 Photographen, die in dieser oder jener Form an der helvetischen Geschichte der Photographie teilhaben. Eine stattliche Anzahl, die mir aber vergleichsweise niedrig erscheint, wenn man bedenkt, dass sie einen Zeitraum von rund 130 Jahren abdeckt. Die folgende Zahl hingegen lässt aufhorchen: Für die Ausstellung «Junge Schweizer Photographen» von 1981 bat die Photostiftung allein 140 Photographen unter 35 Jahren um Teilnahme. Dies ist ein Indiz dafür, dass mit der gewaltigen Expansion des Photomarktes und des zunehmend grösseren Stellenwertes, der dem photographischen Bild in den Medien und der Werbung zugemessen wird, offensichtlich auch die Zahl jener rasant angestiegen ist, die sich intensiv mit diesem Medium auseinandersetzen. Die wirkliche Anzahl dürfte heute noch weit höher liegen.

Wie will man aus dieser Fülle diejenigen zeitgenössischen Photographen heraussuchen, in deren Arbeiten ein «verlässlicher» Wert zu vermuten ist? Die Redaktion stellte zwanzig Kennern der Photographieszene die Frage, welche fünf Photographen ihrer Meinung nach in diesem Heft vertreten sein sollen. Die Befragung ergab eine Liste von 42 Namen, in der nur wenige mehrfach vorgeschlagen wurden. Dieses Ergebnis mag auf den ersten Blick erstaunen, bei genauerer Betrachtung aber bieten sich dafür einleuchtende Erklärungen an: Es fehlt einmal die zeitliche Distanz, die ordnen und werten hilft. Dann wird die Photographie in sehr vielen und unterschiedlichen Bereichen angewendet, und schliesslich existieren in der sogenannten künstlerischen Photographie zahlreiche Stilrichtungen und Ansichten, wie sie zu sein hat.

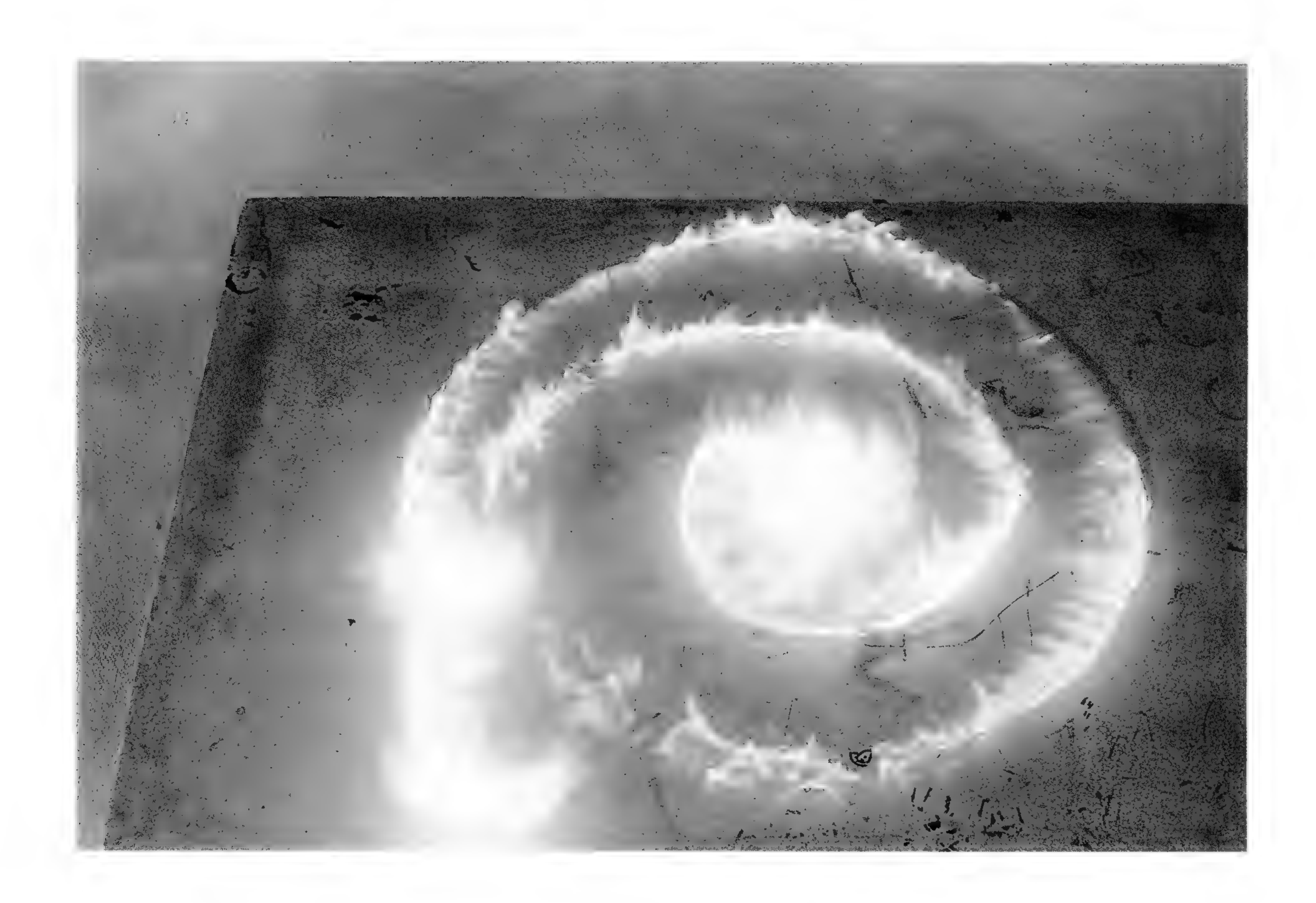
42 Photographen vorstellen – das stünde einem Buch gut an. Für eine Zeitschrift wie das «du» sind es entschieden zu viele, wenn wir vermeiden wollen, sie nur enzyklopädisch aufzulisten und mit einem Belegphoto zu illustrieren. Aus diesem Grund baten wir die 42 Photographen, uns eine geschlossene Arbeit jüngeren Datums einzuschicken. Gleichzeitig luden wir die obengenannte Fachjury ein, aus den eingesandten Arbeiten diejenigen zwölf auszuwählen, die zusammen einen Einblick in das zeitgenössische photographische Schaffen in der Schweiz ermöglichen. Bei der Auswahl liess sich die Jury allgemein von den folgenden Kriterien leiten: Es wurden nicht Einzelbilder, sondern geschlossene Arbeiten bewertet. Keine Richtung der Photographie wurde bevorzugt; vielmehr versuchten wir, Vertreter verschiedener Stilrichtungen auszuwählen. Und es galt sowohl die Bedeutung des Themas als auch die photographische Umsetzung zu beachten. Das vorliegende Resultat zeigt unter anderem zweierlei: Es sind fast nur Schwarzweiss-Arbeiten vertreten. Die Farbphotographie wird offenbar wegen ihrer Realitätsnähe und ihres Verschleisses in Werbung und Medien weiterhin als problematisch empfunden. Und es sind mehrheitlich Werkgruppen ausgewählt worden, die nicht herkömmliche Sehweisen reproduzieren, sondern mit unserer Wahrnehmung «spielen» und ihr neue Möglichkeiten offerieren. Wenn ich ein erstes Resümee ziehe, so fällt auf, dass einige sehr gute Photographen aus Platzgründen nicht berücksichtigt werden konnten. Spricht das für das Niveau der Schweizer Photoszene? Ich bin überzeugt davon.

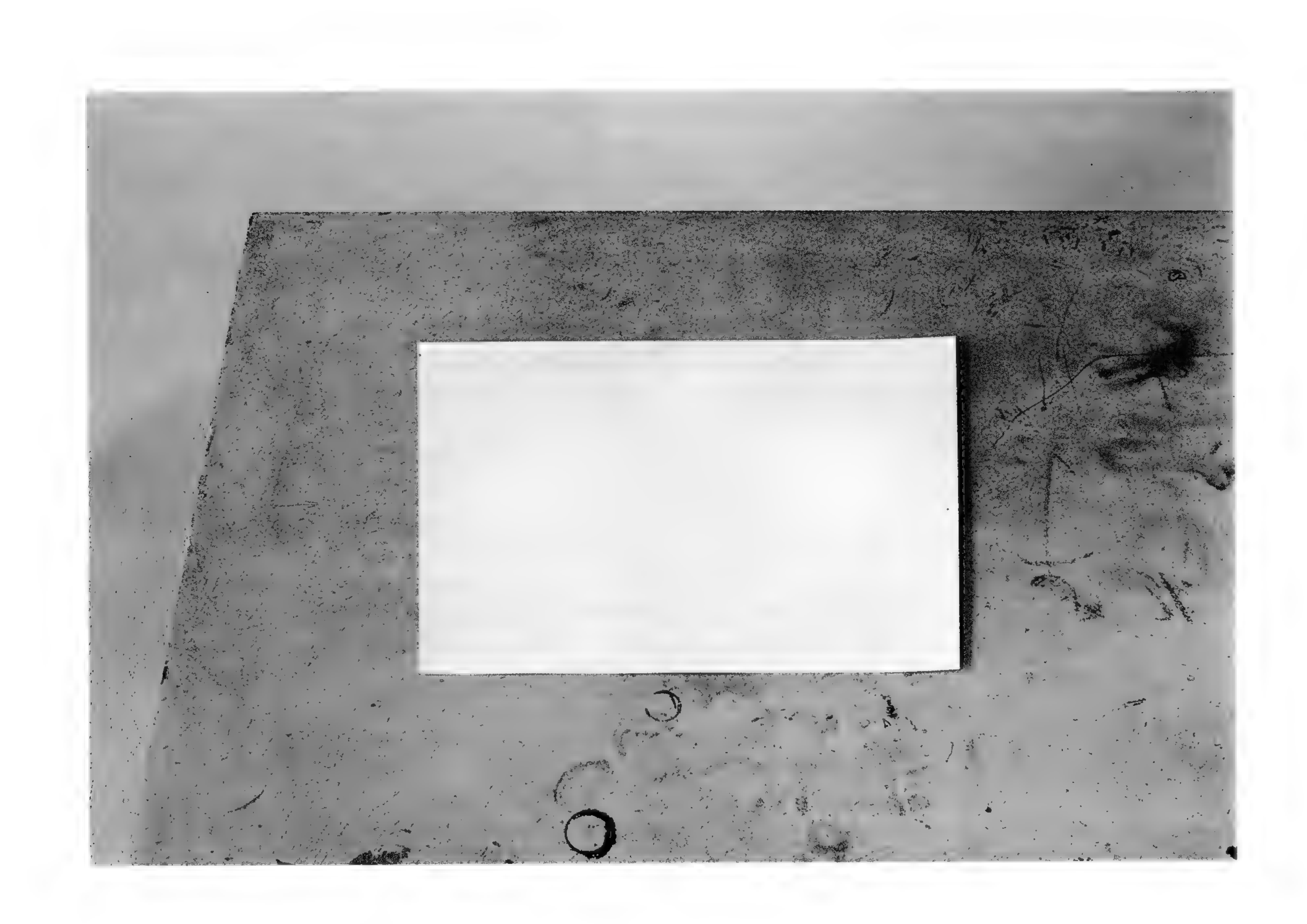
Christian Vogt



Alle Photos aus der Reihe «Der Tisch», 1984

Christian Vogt





Neue Wahrnehmungen

Guido Magnaguagno

Über die Schweizer Photographie der letzten Jahre

Welch harmonisches Einvernehmen: Jahre hindurch gingen Photographie und Malerei, Graphik und Photographie gleichsam Hand in Hand durch die Hefte des «du». Die Photographie lebte in dieser Zeitschrift nie ein Schattendasein; im Gegenteil, mit ihr durfte sich die Photographie emanzipieren, durfte sich gleich gross, gleich wichtig neben der Malerei präsentieren. Die Photographen nahmen die Chance wahr und gaben dafür ihr Bestes, von Jakob Tuggener und Gotthard Schuh zu Werner Bischof, Emil Schulthess und René Burri. Ihre Bilder hatten wohl in keinem Umfeld mehr «Aura», mehr Glamour, aber auch mehr Wirkung. Es war ja just ihr Gegenpart zur «privaten» Malerei, der ihre stärksten Seiten offenbarte: als «Kunst des Augenblicks». Und weil einer meiner Onkel Schriftsetzer war, begegnete ich mit zwölf Jahren dieser Zeitschrift, mit der ich meine Zimmerwände tapezierte.

Inzwischen ist aus dem jugendlichen Bilderträumer ein Kunsthistoriker, ein Ausstellungsmacher geworden. Und weil viele Kunsthistoriker nicht gerade an einem Unbehagen leiden, wenn sie über Photographie reden, aber mindestens skeptisch, wenn nicht doch (ehrlicherweise) abschätzig reagieren, kann man nicht darüber hinweggehen: die Photographie hat bessere Zeiten gesehen. Was wird nicht über die Bilderflut geschimpft! Vorbei der Spass beim Blättern, beim Sammeln, beim Ausschneiden. Die Illustrierten, die einstmals der Photographie so wunderbar den Rücken stärkten, die gleichen – nein, die neuen – Illustrierten haben sie spätestens in den sechziger Jahren aufs Kreuz gelegt. Man hat dem Fernsehen die Schuld gegeben, den oberflächlichen Photographen, dem attraktiveren, erfinderischen Film, den skrupellosen Redaktoren, den sensationslüsternen Verlegern. Die «Authentizität des Dokuments», die «Wahrheit des Augenblicks» wurden von der kritischen Intelligenz in Zweifel gezogen, wie um den letzten Strohhalm zu knicken. Natürlich folgte nichts Besseres nach. «In den Illustrierten sieht das Publikum die Welt, an deren Wahrnehmung es die Illustrierten hindern», ein bekannter Slogan von Siegfried Kracauer. Ein Satz zum Nachdenken, ein Satz, der weiterhilft? Wie Hugo Loetscher kürzlich meinte: Es hat schon seine Richtigkeit, dass der treuherzige Glaube der Photographen, mit dem Bild die Welt in der Tasche zu haben, einmal ein Ende fand. – Welch ein Aufschwung, welch ein Niedergang!

Es gab aber schon immer Photographen, die sich der Abbildungsproblematik bewusst waren, die an der «seelenlosen Glätte» des photographischen Bildes litten und etwas dagegen unternommen haben. Man sehe sich daraufhin nur Man Ray nochmals an oder Moholy-Nagy und Paul Strand. In der Schweiz stand in dieser Hinsicht Jakob Tuggener allein auf weiter Flur, ein photographischer Autor «avant la lettre», ein photographischer Anti-Typus, ein Künstler, der den Aufträgen selten nachlief, den die Verleger vergeblich bestürmen. Er hätte den schnellen, den schnell zugreifenden Photographen einiges beibringen können an Verweigerung, an Stolz und – gebrauchen wir ein dummes Wort – an «Berufsadel». Das hat ihm, von den unsern, nur Robert Frank nachgemacht.

Welch ein Niedergang, welch ein Aufschwung! Als die Bilderflut schon ins Unermessliche gestiegen war, kam der unverhoffte Frühling der «künstlerischen Photographie». Man kann sagen, Anfang der siebziger Jahre, als «die Welt» vorübergehend Kurs aufs Neue nahm, hatte eine ganze Generation genug vom alten Reportagebild. Die einen, wie Christian Vogt, legten die letzte Etappe rasend schnell zurück; Rudolf Lichtsteiner kam gleich als photographischer Dichter auf die Welt, und Manon schlug Brücken zur bildenden Kunst, zur Performance. Wer noch immer ans Dokument glaubte, wechselte

Fortsetzung Seite 41

Rechts und folgende Doppelseite: Hugo Jaeggi: Aus der Serie «Psychologe Dr. P. G.», 1982–1984







Daniel Schwartz







Das Mass aller Dinge, Teil I. Von oben nach unten: Akropolis, 1984; Brauron, 1981; Kea, 1982







Das Mass aller Dinge, Teil II. Von oben nach unten: Hellinikon, 1984; Patras, 1985; Lagonisi, 1985

Christian Vogt

Den Photos von Christian Vogt begegnet man seit rund zehn Jahren in den verschiedensten Kontexten: in Zeitschriften, in der Werbung, auf Schallplattenhüllen, in seinen Büchern und in Ausstellungen. Kennt man ihn deshalb? Sein bemalter Rundhorizont ist ein Markenzeichen Die Ausstellung von 1976 mit seinen Rahmen-Bildern hat Bewegung in den Bereich künstlerisch inszenierter Photographie gebracht. Das Rot seiner Serie mit fliegenden, fallenden, verhüllenden Tüchern leuchtet jedem noch in den Augen, der sie gesehen hat. Seine 82 Photographien mit 52 Frauen erregten die Gemüter zu heftigen Diskussionen. Seine äusserst präzise und asketische Bildsprache ist zu einem neuen Mass für Qualität geworden. Kennt man ihn deshalb? Es reizt mich, den bekannten Photographen ein zweites Mal vorzustellen: Christian Vogt und seine Bilder, Subjekt und Objekt, innen und aussen, Sichtbares und Unsichtbares, Himmel und Erde, schwer und leicht, verhüllt und durchsichtig, Leeres zum Füllen, Volles zum Integrieren; draussen sein, hineinschauen; drinnen sein, hinausschauen; Kreis und Gerade... All diesen angeführten Paaren ist gemeinsam, dass sie Elemente enthalten, die sich gegenseitig bedingen. Vogt denkt in Polaritäten und arbeitet mit ihnen, seit er photographiert. Inspiriert von Tao Te King und I Ging, kreist er spiralförmig (in jedem Anfang ist das Ende enthalten) um diese «Urgedanken»

Kurzbiographie: 1946 in Basel geboren, wo er auch heute lebt und arbeitet. Er hat in Basel, München und London Photographie studiert. Seine Arbeit hat in zahlreichen Preisen, Publikationen und Ausstellungen Anerkennung gefunden

Hugo Jaeggi

Hugo Jaeggi stellt drei seiner Arbeiten unter den gemeinsamen Titel «Widerschatten». Ein rätselhafter Begriff. Man spricht zwar zu Recht von Widerschein, aber wie sollen Schatten reflektieren können? Sie können es nicht. Der Photographie aber schreibt man Enthüllungsfähigkeiten zu, weil sie Erscheinungen fixieren kann, die unsere Augen nicht wahrnehmen. Im übertragenen Sinn verstanden, fängt die Kamera Schatten auf, die von sich aus nicht nach Aufmerksamkeit schreien. In diesem Sinne ertappen Jaeggis «Strassenszenen» Menschen in einem unbemerkten, unkontrollierten Augenblick. In den beiden anderen Teilserien dieser umfangreichen Arbeit gewinnt der Begriff «Widerschatten» eine andere Färbung. Hugo Jaeggi versucht in «Die andere Seite des Spiegels», «meine eigene Situation, meine Träume, meine Wünsche, mein Innenleben fragmentarisch optisch umzusetzen». Eigenartigerweise, aber eindrücklich verwirklicht er dies in surreal anmutenden Umgebungsaufnahmen, die einen verborgenen, inneren Film versinnbildlichen. Für diese Nummer haben wir Aufnahmen aus der prozesshaften und inszenierten Porträtserie «Psychologe Dr. P. G.» ausgewählt, in denen zwei Ebenen sich treffen: Der Versuch des Porträtierten, aus sich herauszutreten, sein Verstecktes willentlich zu verraten, verbindet sich mit dem Versuch des Photographen, seine Beziehung zum Porträtierten darzustellen

Kurzbiographie: 1936 in Solothurn geboren, 1953–1956 Ausbildung als Photograph in Solothurn, seit 1961 selbständiger, freischaffender Photograph in Basel, seit 1980 zahlreiche Ausstellungen und Publikationen im In- und Ausland

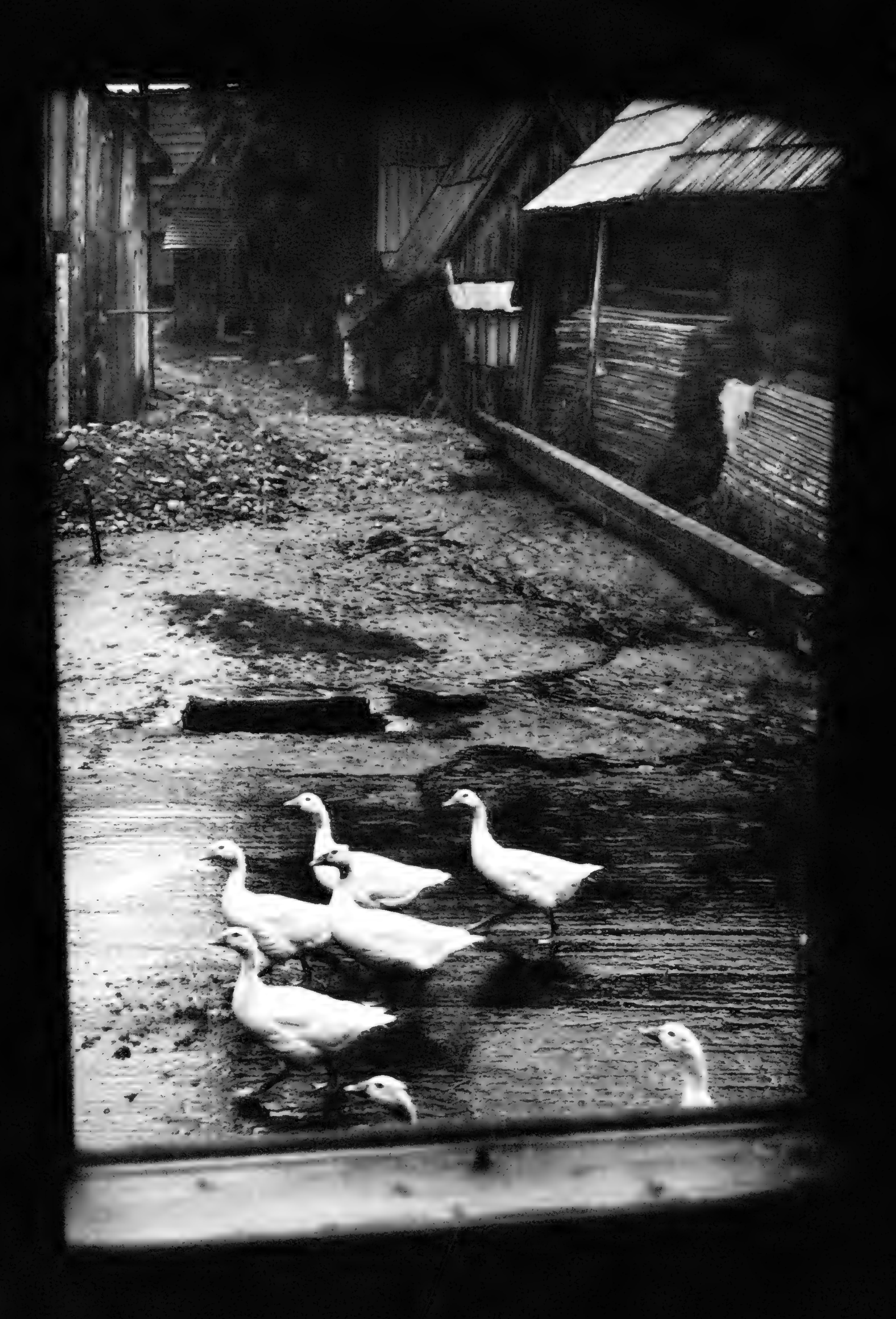
Daniel Schwartz

Daniel Schwartz könnte als «Photograph der Klassik» bezeichnet werden, in Anlehnung an jene Kunst und Literatur des Abendlandes, für die Griechenland ihr Ursprung und das Mass vieler Dinge ist. Seine Arbeit legt diese Bezeichnung in verschiedener Hinsicht nahe: Erstens bereiste er Griechenland während zehn Jahren rund dreissigmal, um an seinem sich stets wandelnden Metamorphosen-Projekt zu arbeiten Dann scheint «Klassisches» in den Titeln seiner Photos auf: «Antikes Erbe», «Das Mass aller Dinge», «Xoana», «Trauer muss Elektra tragen», «Ikaros» oder «Das letzte Pantheon». Und schliesslich kreisen seine Themen um existentielle Situationen. Dennoch träfe diese Einordnung weder die inhaltliche noch die formale Seite seiner Arbeit genau Sein Konzept entspringt nicht einer Vergötterung der Antike; es stellt vielmehr den Versuch dar, von den Anfängen der europäischen Kultur her die Gegenwart und mit der Gegenwart den Ursprung besser verstehen zu können. Seine Bilder erzählen, wie Natur Kultur wird und wie die Kultur wieder versinkt; sie vergegenwärtigen Mythologien, stellen das Alte neben das Neue und reflektieren dabei immer wieder die eigene Arbeit mit: das Photographieren

Kurzbiographie: 1955 in Olten geboren. Nach dem Gymnasium besucht er die Fachklasse für Photographie an der Kunstgewerbeschule Zürich bei Rudolf Lichtsteiner und Siegfried Zingg. 1980 Abschluss mit Diplom und Beginn seiner Arbeit als freier Photograph. Kommerzielle Arbeiten in Werbung und Mode. Zahlreiche Reportagen. 1979/81/82 drei eidgenössische Kunststipendien

U. St

Rechts und folgende Seiten: Jean Mohr: Aus dem Bildessay «Wenn jedes Mal ...» über eine Bäuerin in den savoyischen Alpen



Jean Mohr







häufig zum Film. (Über die Beziehungen zwischen Schweizer Photographie und Film gibt es endlich das einschlägige Buch «Bild für Bild». Cinema, 1984.) Der «Neue Schweizer Film», zu Anfang ja fast ausschliesslich «Non fiction»-Cinema, entband die kleine Schar experimenteller Photographen gewissermassen von lästigen Pflichtaufgaben; so wie weiland Eugène Delacroix frohlockte, als die Photographie den Malern das naturalistische Abbild entzog, die Gattungen der Historienmalerei und des Porträts weitgehend übernahm und der Malerei den befreienden Abgang in die Abstraktion vorbereitete. Also Anfang der siebziger Jahre, da traten sie auf, kaum wahrgenommen, von der noblen Kunstwelt übergangen, von der selbstbewussten, ignoranten Konkurrenz hinlänglich belächelt. Man sass ganz unbequem, nur Allan Porter im «Camera» leistete Schützenhilfe. Während die Photo-Triennalen in Fribourg die zeitgemässe Aufmerksamkeit für eine ganze Strömung doch eher verwässerten und vernebelten. Mea culpa! Auch wir von unserer sakrosankten Stiftung für die Photographie taten nur langsam die Augen auf, und als wir förderungswillig und -fähig waren, machten die ersten Galerien bereits wieder zu.

Aber trotzdem sind sie jetzt da: eine ganze Phalanx neuer Photographen – zwölf sind es in diesem Heft. Nur wenn es darum geht, den Stand dieser Photographie zu bestimmen, fühle ich mich etwas allein. «The Lines of My Hand» hat Robert Frank 1970 sein autobiographisch gefärbtes Photobuch genannt, das für die kommende Generation und damit für das Thema dieses Heftes wie ein Startschuss wirkte. Für mich bedeutet es, sich auf die eigenen Glückslinien zu verlassen, denn noch kann man sich auf keine Ausstellung, auf keine Publikation berufen, die die Photo-Szene nach 1970 zusammengefasst hätte.

Es sind fünfzehn Jahre einer Entwicklung zu überblicken, die noch keine festen Konturen hat und keineswegs abgeschlossen ist. Kein Bild der Einheit, das scheint passé. Der Pluralismus ist so komplett wie in der zeitgenössischen Malerei, der Eklektizismus ist voll ausgebildet: Man nimmt, wo man findet, und erfindet dazu. Nur das eine scheint sicher: Der Dokumentarismus, die Alleinherrschaft der Reportage, welche seit den dreissiger Jahren die schweizerische Photolandschaft geprägt hatte, wurde nach und nach von Auffassungen bedrängt, die geradezu das Gegenteil verfolgten: Sie räumten der individuellen Autorenschaft des Photographen den Primat ein und beriefen sich auf die künstlerischen Qualitäten des Mediums. Anders gesagt, die Leichtigkeit des Bildermachens (der berühmte Kodak-Slogan hiess «you press the button, we do the rest») hatte dem Zweifel Platz gemacht. Für viele Beobachter war es ungewöhnlich, dass Photographen über ihr Tun nachdachten und ihre Skepsis auch formulierten. In dieser Unsicherheit suchten sie nach Bildern, deren Botschaft nicht zwischen zwei Seiten unterging. Sie suchten dem Medium so etwas wie Individualität abzugewinnen, die sich gegen die Reproduktionsmaschinerie behauptete. Was Maler so gerne für sich in Anspruch nehmen und wohl auch das Geheimnis wirklicher Kunst ist – dass man aus seiner ganzen, in sich gesammelten Erfahrung schöpft, dass das Werk ja nur noch die gestaltete Form von etwas ist, was sich lange vorbereitet hat, was gewachsen ist –, diese Vorstellung vom Künstler begannen nun auch Photographen wieder für sich zu beanspruchen. Und dieses spröde technische Instrument, das so sehr nur der sichtbaren Welt verfallen schien, offenbarte ein Angebot von Bildformen, die auch die Darstellung von «Innenwelten» gestatteten. Die Palette photographischer Mittel wurde plötzlich reichhaltig. Interessanterweise datieren die Anfänge dieser Entwicklung aus der Zeit des Photo- oder Hyperrealismus, als die Malerei die Photographie in naturalistischer Manier als Hilfsmittel benutzte, um «hypertrophe» Bildwirklichkeiten zu schaffen. Die

Fortsetzung Seite 54

Monique Jacot



Alle Photos aus «Paysages intérieurs», 1979–1983



Monique Jacot



Jean Mohr

Jean Mohr in diesem Heft über «Neue Schweizer Photographen» zu finden, mag erstaunen, denn schliesslich feiert er dieses Jahr seinen 60. Geburtstag. Zwei Gründe waren für die Wahl ausschlaggebend. Einmal ist er seit drei Jahrzehnten ein grosser Reportage-Photograph, sodann hat er in den siebziger Jahren zusammen mit dem englischen Kunstsoziologen John Berger ein Werk vorgelegt, das mit Sicherheit der Reportagephotographie neue Impulse verleihen wird. Ich spreche hier besonders vom letzten gemeinsamen Buch, «Eine andere Art zu erzählen», das 1981 erschienen ist. Es enthält verschiedene wichtige Beiträge, die Einsichten in die Wesens-, Anschauungs- und Verwendungsart der Photographie erlauben; am eindrücklichsten aber ist der Bildessay, der in 150 Photos die rückblickenden Gedanken einer alten Bäuerin in den savoyischen Alpen erzählt: die Geburt, den Tod, das Dorf, das Vergnügen, die Einsamkeit, die Männer, die Berge, die Arbeit usw. Die Geschichte kommt, abgesehen von einer kurzen Absichtserklärung, ohne Text aus; in der Bildsprache aber werden alle Möglichkeiten ausgeschöpft und neue ausprobiert, um eine dichte, eindringliche und assoziationsreiche Gedankenspur in Bildern entstehen zu lassen: Wiederholungen von Bildern in anderen Kontexten, unterschiedliche Grössenverhältnisse und Abfolgen, assoziative Gegenüberstellungen, Einbezug fremder Photos usw.

Kurzbiographie: 1925 in Genf geboren. Studium der Wirtschaftswissenschaft. 1951 studiert er Malerei in Paris; 1952 wird Photographie zu seinem Ausdrucksmittel. Unzählige photographische Arbeiten, Ausstellungen und Publikationen.

Monique Jacot

Monique Jacot vertraut der Realität, und sie vertraut darauf, dieser von Menschen gestalteten Umwelt mit Geduld und Sensibilität einen Ausdruck entlocken zu können, der über das Abgebildete ausstrahlt. In der umfangreichen Serie «Paysages intérieurs» gelingen ihr eindrucksvolle sanfte und poetische Bilder, in denen aussen und innen in der doppelten Bedeutung so nahtlos ineinander übergehen und verschmelzen, wie es Peter Handke mit seinem Diktum «Die Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt» sprachlich zu fassen versuchte. Ohne dass je ein Mensch in diesen Räumen erscheint, ist in jedem Photo ein Hauch von Menschlichkeit zu spüren: von Verschlossenheit in einer engen Stube, in der das Fenster als Bild an der Wand hängt; von Vergangenheit in einem verlassenen Raum; von Freude in einem lichtdurchfluteten transparenten Zimmer; von Reinheit in einer kargen, aber warmen Wohnung. Diese «Paysages intérieurs», in denen das Verhältnis von Licht und Schatten auf jenes von Transparenz und Verschlossenheit verweist, sind als Abbilder gestalteter, geprägter Umwelten zugleich Ausdruck von Seelenlandschaften.

Kurzbiographie: 1934 in Neuchâtel geboren, 1953–1956 Kunstgewerbeschule (Fachklasse Photographie) in Vevey bei Gertrud Fehr; anschliessend zwei Jahre als Reportagephotographin in Zürich. Nach mehreren Aufenthalten in Paris lässt sie sich in Epesses nieder. Als freie Photographin arbeitet sie seither für Zeitungen und Zeitschriften, internationale Organisationen und für die Industrie. 1974 erhielt sie das eidgenössische Kunststipendium. Seit 1975 zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen. Mitarbeit an verschiedenen Beiträgen für das Fernsehen.

Vladimir Spacek

Vladimir Spacek arbeitet seit 1969 kontinuierlich an verschiedenen Zyklen zum Thema «Licht und Raum». Licht fliesst durch Fenster in seine Räume, bricht am Vorhang seine Stärke, streichelt den Boden und die Gegenstände, tastet sich geduldig vor, öffnet auf der Seite eine Wand, verdoppelt den Raum in die Tiefe, radiert Ecken aus oder biegt langsam eine gerade Wand zum Halbrund. Licht gleisst ins Zimmer, ebnet es aus oder baut vor unseren Augen eine dramatische Bühne auf – bis sich endlich eine Türe schliesst und es wieder Nacht wird. Spacek führt vor, wie für unsere Wahrnehmung erst durch das Licht eine schwarze unendliche Fläche zum Raum wird, wie es die Konturen erwachen lässt, die den Gegenstand begrenzen. Er demonstriert, dass für uns das Licht nur am Gegenstand sichtbar wird. Viele grosse Photographen haben sich dieses ewigen Themas der Photographie angenommen. Spacek führt diese Tradition nicht geradlinig weiter. Angeregt durch Studien von Design und Architekturkonzeptionen der Zwischenkriegszeit, betreibt er eine eigentliche «recherche». Er geht methodisch vor, reduziert den Raum immer weiter bis zur kargen Halle oder Kluft und erforscht darin, wie sich Licht und Raum gegenseitig bedingen, wie das Licht dynamisiert, wie es zur sichtbaren Zeit wird.

Kurzbiographie: 1945 in Prag geboren, 1963–1966 Studium der Medizin, 1966–1972 Studium der Kunstgeschichte mit Lizentiat, 1977 Doktorat der Philosophie. Seit 1970 freier Photograph. 1977 Emigration in die Schweiz, seither freischaffender Photograph in Zürich. Viele Reportagen. Zahlreiche Ausstellungen, Stipendien und öffentliche Ankäufe.

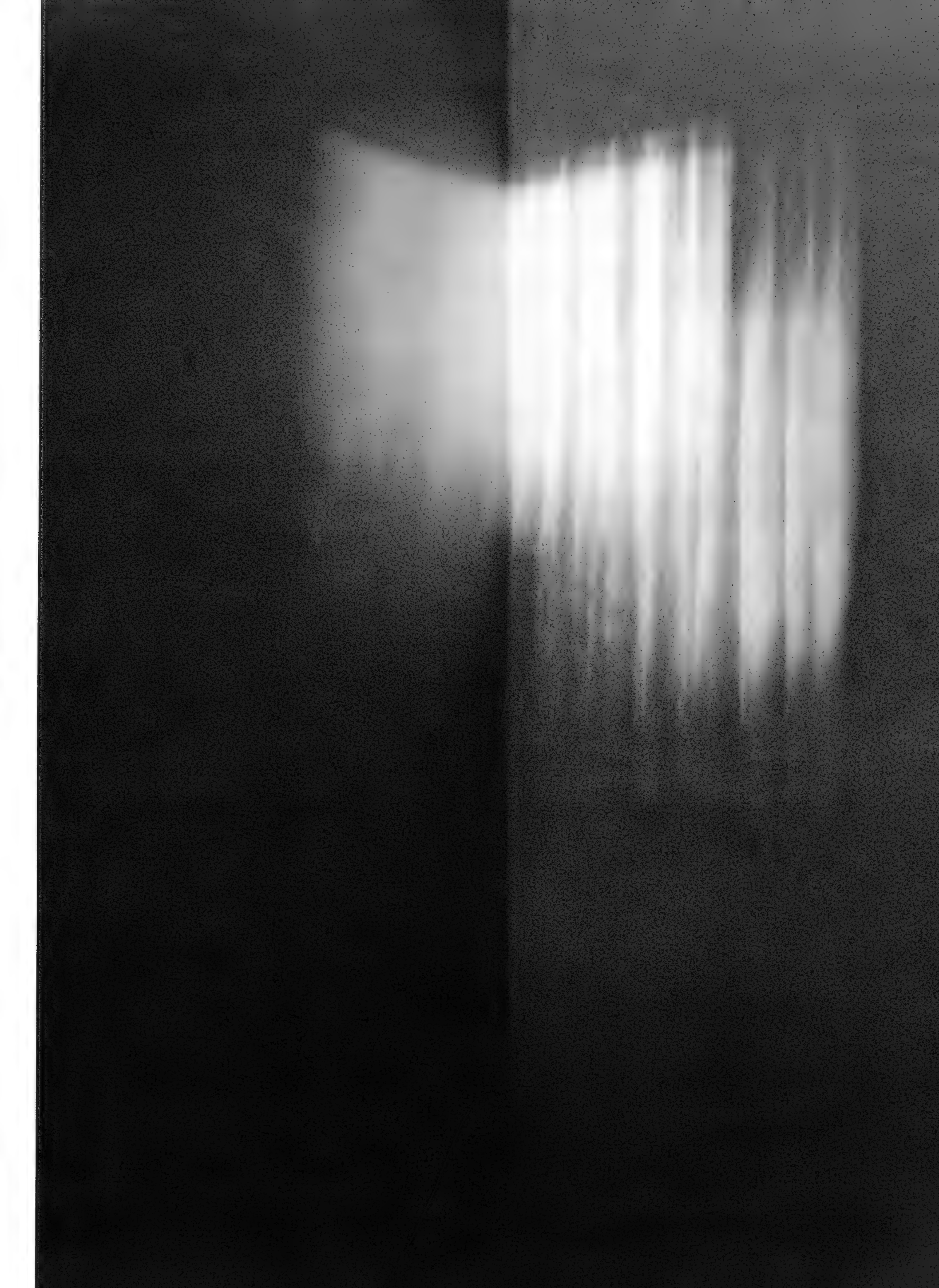
U. St.

Vladimir Spacek



Linke Seite:
Aus der Sequenz
«Bewegungen,
Juni–August»
Triptychon, 1984
Jedes Bild 120×165 cm

Rechte Seite
Aus der Sequenz
«Der Bau», 1972
60×50 cm



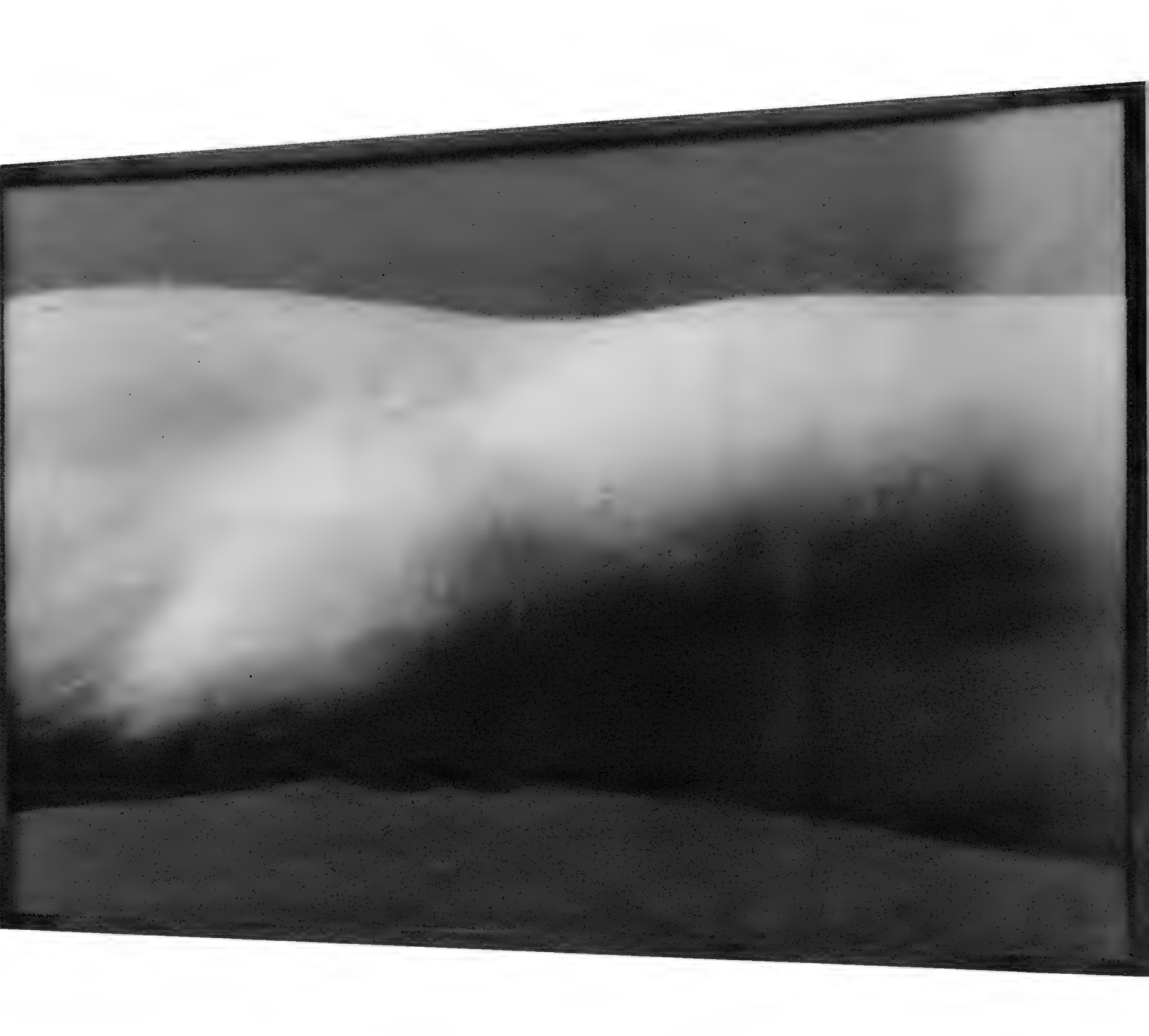
Balthasar Burkhard



Der Arm. 1980–1982. Vier Teile, zusammen 78×370 cm,
Photographie auf Papier, Glas und Eisen



Balthasar Burkhard





Manon



Aus der Serie «Wendekreise» Photo Performance 1984 (mit Selbstausloser), 16 Bilder, jedes 42×42 cm



Photographie hat auch darauf reagieren müssen; sie hat sich dabei gewissermassen selber sensibilisiert und zu guten Stücken neu erfunden. Gleichzeitig können wir in der Vielfalt der neuen Photographie auch auf eine Postmoderne, auf einen Neoklassizismus verweisen. Nicht nur der Trend zum «vintage print», ja zum Unikat belegt diese Tendenz; man greift auch wieder zu alten, grossformatigen Fachkameras und bevorzugt edle Papiere: diese Qualität gibt die verlorene «Bildhoheit» zurück. Ein Beispiel dafür ist Peter Gasser. Er hat bei der Edition Stockeregg das zweifellos bestgedruckte Photobuch der Schweiz publiziert. Er photographierte wie Ansel Adams, er photographierte dasselbe wie Ansel Adams. Wir haben nach langen Diskussionen auf seine Landschaften verzichten müssen, nicht weil sie schon so gut reproduziert vorliegen, sondern weil sie vielleicht den falschen Weg weisen. Der richtige, der wäre demnach der unsere? Worauf haben wir denn vertraut? Auf unsere Augen, Erfahrungen, auf unser Wissen und unsere Visionen – ein Kunterbunt schwer definierbarer, individuell ausgeprägter Eigenheiten. Wir haben kaum Urteile gefällt, haben vielmehr neuartige, unverbrauchte Photos gesucht, Photos mit Bildkraft.

Solche glaubten wir bei Vogt und Lichtsteiner, die schon 1972 die surreale Verfremdung wiederbelebt hatten, auch in ihren jüngsten Arbeiten entdeckt zu haben. Manons bewusste Selbstinszenierungen datieren ebenfalls ein paar Jahre zurück, aber noch immer verwandelt sie dieselbe Grundkonstellation zu optischen Novitäten. In einer Zeit, als der photographische Positivismus noch omnipräsent war, verfasste Monique Jacot ein Tagebuch aus Interieurs und Gegenständen wie nach den Methoden des «nouveau roman». Und Hugo Jaeggi, der in seinem «inneren» Porträt eines Psychologen gleichsam hinter die sichtbare Wirklichkeit vorstösst, wurde lange Zeit überhaupt nicht bemerkt

Natürlich diskutierten wir auch Namen, die es verdienen, im gleichen Atemzug genannt zu werden, die nun aber unberücksichtigt geblieben sind: Doris Quarella, Ursi Heller, Barbara Davatz oder Katharina Krauss-Vonow lernten bei der Konzept-Kunst und gingen mit vorgedachten Programmen hinter ihre Recherchen. Lukas Strebel spulte sein Leben auf Filmstreifen ab; Norbert Bruggmann und Gustav Streich machten den «Versuch, mit programmierter Kamera ein objektives Bild einer Stadt zu machen», unabhängig von unseren Sehgewohnheiten; und Urs Knoblauch stellte seine Photos unter dem Titel «Genauer erfassen» in den Dienst psychologischer Erkenntnisse, die seiner Ansicht nach einzig den Weg eines humanen Fortschritts zu weisen vermögen. Ingeborg Lüscher hatte mit «A. S.» das Photobuch von seiner traditionellen Funktion «befreit»; es folgten die «Zürcher Bewegung» (Verlag ohne Zukunft, 1981) nach, «Luege, lose, gschpüüre» des Photoamateurs Nonius oder der Photoroman «Das höchste Gut einer Frau ist ihr Schweigen» nach Gertrud Pinkus mit Photos von Rosmarie Hausherr. Jedes Jahr tauchten neue Namen auf, so dass ich sie gezwungenermassen nur stichwortartig anführen kann.

1981 fand es die Photostiftung an der Zeit, eine erste Übersicht zu zeigen. (Ausgewählt von Walter Binder, der als Lehrer an der Kunstgewerbeschule Zürich von 1957 bis 1976 und jetzt als Konservator der Stiftung für die Photographie auch nicht ganz unschuldig ist am Photowunder, von Hendel Teicher, die in Genf die Photographie ins Museum holte, und von David Streiff. Das Katalogvorwort verfasste Martin Schaub, der wie Streiff die wenigen wichtigen Verbindungen zur Filmszene herstellt und als einziger Kritiker die «new wave» der Photographie kontinuierlich begleitet hat.) Bei dieser ersten Durchsicht entpuppte sich der Basler Kaspar Linder als photographischer Amokläufer,

Fortsetzung Seite 63

Rechts und folgende Seiten: Hans Danuser
Aus der Serie «A-Energie», 1981/82. 40×50 cm









Balthasar Burkhard

Balthasar Burkhard zeigte 1983 in der Kunsthalle Basel seine Arbeiten unter dem lapidaren Titel «Ausstellung». Er stellte aus oder heraus: den menschlichen Körper und seine Teile. Den Ausstellungsrundgang eröffnete eine Photographie eines lebensgrossen schwebenden Aktes. Im weiteren Gang durch die Räume erblickte der Betrachter Photographien des zerlegten Körpers – den in diesem Heft abgebildeten Arm, einen Ellenbogen, einen Kopf, Knie und Füsse. Nur erschienen in diesen Abbildungen die Körperteile in vielfacher Vergrösserung der uns geläufigen menschlichen Masse. Und am Schluss setzte Burkhard die Teile wieder zusammen, zu zwei monumentalen liegenden Akten von 790 und 1320 cm Länge. Hiess das erste Bild der Ausstellung andeutend «Entwurf», so folgten in den nächsten Photographien die Befragung des Körpers und die Erforschung unserer Wahrnehmung: Wie verändern sich der Körper und unsere Wahrnehmung, wenn er monumentalisiert wird? Wie erscheinen die einzelnen Teile, losgelöst vom Ganzen und multipliziert? Wie erfassen wir die Photographie eines Körpers, in der die üblichen perspektivischen Verkürzungen und die photographischen Unschärfen fehlen? Alle diese Fragen, die den Irritationen unserer Wahrnehmung angesichts der so real erscheinenden Abbildungen entspringen, riechen nach trockener, theoretischer, konzeptioneller Kunst. Burkhard aber entgeht dem, weil er den menschlichen Körper als Abbildungsgegenstand wählt.

Kurzbiographie: 1944 in Bern geboren, Ausbildung zum Photographen bei Kurt Blum, seit Mitte der sechziger Jahre als Photograph tätig. Seit 1977 Einzelausstellungen

Manon

Manon hat sich seit 1974 mit ihren Performances, Environments und Photobildern einen Namen als erfinderische, geheimnisvolle und ausdrucksstarke Künstlerin geschaffen, die mit ihrem Körper, ihrer Körpersprache und mit Attributen irritierende Welten entstehen lässt. Alle Arbeiten kreisen in zahllosen Schattierungen um ihren Körper und um das Thema der Identität. Sie entwirft und verwirft ihn, wagt sich nackt und schüchtern auf die Bühne des Lebens, fällt zurück in die eigenen Ängste, steht wieder auf als erotischer Engel, tritt auf mit der Sicherheit aggressiver Signale und verstrickt sich im Gewirr fremder und eigener Projektionen. «Auf der Basis meines eigenen Körpers» stellt sie in expressiven Bildern Ängste und Wünsche, Träume und Visionen weiblicher Personen dar. Obwohl sie in den letzten Jahren hauptsächlich mit Photographien arbeitet, bezeichnet sie sich im Begleittext zur bisher unveröffentlichten Serie «Wendekreise» (1984) «eher» als «metteuse en scène» denn als Photographin: «Zuerst mache ich mir über längere Zeit hinweg Notizen, bis ein Gesamtkonzept steht. In der nächsten Phase zeichne ich einzelne Szenen und Abläufe. Schliesslich folgt das Gestalten der Hintergründe und des Lichts. Erst jetzt inszeniere ich Posen und Handlungen. Wenn ich selbst im Bild bin, kontrolliere ich das Ganze zusätzlich mit Spiegeln ...»

Kurzbiographie: Nach dem Besuch der Kunstgewerbeschule St. Gallen und der Schauspielakademie Zürich war Manon von 1970 bis 1974 als Entwerferin von Show-Kostümen tätig. In den folgenden Jahren ist sie in vielen Environments aufgetreten. Zahlreiche Einzelausstellungen, Stipendien und Auszeichnungen.

Hans Danuser

Hans Danuser photographiert seit vier Jahren in den Themenbereichen Wirtschaft, Industrie, Wissenschaft und Forschung. In einem Rhythmus, der mehr an die Arbeit eines Malers denken lässt, stellt er während eines Jahres eine einzige Sequenz von 10 bis 20 Photos zu einem Thema zusammen. Diese langsame und beharrliche Arbeitsform ist wohl zugleich Mittel und Ausdruck seiner Absicht, Bilder herzustellen, die das konkrete Einzelereignis hinter sich lassen und einen grossen Grad von Allgemeinheit erreichen. In beispielhaften, bedrohlichen, düster-schönen und kalt-schönen Photos zeigt Danuser «archetypische» Eigenschaften modernen Umgangs mit dem Leben. Seine Bildsprache in der «A-Energie»-Serie erinnert stark an die Filme des russischen Regisseurs Andrej Tarkowski. Die Welt erscheint in diesen Photos als düsterer, diffuser Raum, in dem alle Vorgänge verhüllt und entmaterialisiert sind und in dem ein einzelner sich nur auf vorgegebenen Schneisen zurechtfindet. Das Bünder Kunstmuseum in Chur zeigt vom 30. November bis 5. Januar 1986 seine drei Arbeiten «Gold», «A-Energie» und «Medizin I», deren Titel auf Danusers sachlichen Ausgangspunkt hinweisen, aber verschweigen, dass sich in seinen Bildwelten gleichsam daseinsphilosophische Gründe auftun.

Kurzbiographie: 1953 in Chur geboren, lebt und arbeitet Hans Danuser heute in Zürich. 1971–1974 Ausbildung zum Photographen. 1975/76 Experimente mit photographischer Emulsion. 1980 Beginn der oben beschriebenen photographischen Arbeit. 1984 Aufenthalt im Künstleratelier der Stadt Zürich in New York. Zahlreiche Ausstellungen und Stipendien. *U. St.*

Beat Streuli



Alle Photos von 1984. 104×147 cm


PER
YOUR
TUOI
FOR
OCCHI

Beat Streuli



der die Negative mit Schuhen traktierte, um den «Ort der Vergänglichkeit» zu beschwören. Angelo Lüdin drückte ein zweites Mal ab, während seine Protagonisten ihr Polaroid-Abbild betrachteten. Wie reagiert man auf sein Porträt, und wo bewahrt man es auf? fragte sich Lüdin auf seiner Sizilien-Reise. Und Walter Gartmanns «Möwen»-Serie blieb mir im Kopf hängen, weil hier einer experimentell ans Werk ging und Perfektion erreichte. Die Photographie – so zeigte diese kursorische Bestandsaufnahme – war in mehrfacher Beziehung in Bewegung.

Kommen wir aber zurück auf die hier vorgestellten Photographen: Daniel Schwartz war ebenfalls in dieser Ausstellung «Junge Schweizer Photographen» vertreten. Er zeigte die erste Sequenz seiner Griechenland-Begeisterung: ein Heilbad in klassischer Bildfolge, die sich nach und nach in «Metamorphosen» auch des Photographierens verwandelte. Es ist genau dieser Schritt zur Interpretation, zur «Idee Griechenland», der nun seine Aufnahme in dieses Heft rechtfertigt. Kaum war die Ausstellung geschlossen, klopfte Hans Danuser an, der seine Photos ganz schüchtern «Transatlantik» geschickt hatte – und die dort prompt gedruckt wurden. Er arbeitet in eigener Regie wie ein Wissenschaftler, wissend und forschend in den Tabuzonen der industrialisierten Gesellschaft. Deshalb wirken seine Photos «vorausgedacht»; aber die Sorgfalt, ja Raffinesse von Aufnahme und Abzug verhelfen ihnen zu nahezu magischer Bildqualität. Der stille Vladimir Spacek wollte seine «Licht- und Raumstudien» während Jahren niemandem aufdrängen, bis die Zeit reif wurde. Seine «Lichtspiele» nahmen die Tradition des «Neuen Sehens» der endzwanziger Jahre wieder auf und balancieren zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit. 1982 kam Balthasar Burkhard aus den USA zurück. Schon einmal hatte er, zusammen mit Markus Raetz, grossformatige Photographien für «Visualisierte Denkprozesse» benützt. Jetzt hatte er endgültig genug vom Illustrierten-Format. Mit ihm und seinen Riesenformaten segelte die Photographie als Wahrnehmungs-Irritation in die Kunsthallen, wo auch Beat Streulis Platz bestellt ist. Photos als Bilder – Jakob Tuggeners Traum wurde wieder Realität; «Lichtkunst» entstand. Dazu zählen ebenso die Arbeiten von Hannah Villiger, Walter Pfeiffer, Pierre Keller, Urs Lüthi, Jacques Pugin wie auch die Photo-Sequenzen der Video-Künstler Alex Silber und Cécile Wick.

Als ob die Konzeptualisten und Bildbeschwörer den altgedienten Reportern neuen Schwung gegeben hätten, regten sich auch in diesem Bereich Grenzgänger. Man konnte als professioneller Dokumentalist vom globalen Bildvertrieb auch derart die Nase voll haben, dass man fast ganz aufhörte wie Robert Frank. Dass viele es nicht getan haben (etwa Luc Chessex, der nach vierzehn Jahren Kuba wieder in der Schweiz eine Aufgabe finden musste) und sich unter «Verlusten» freimachten, um der Photographie die Chance einer Alternative zu eröffnen, lässt auch auf eine Renaissance des Dokumentarphotos hoffen. Die Regionen jedenfalls erwachen in Schwarzweiss, ob im Jura das sterbende Handwerk oder von Heini Stucki in Ins das Leben auf dem Dorf festgehalten wird. Der Filmemacher Friedrich Kappeler versenkt sich derzeit wie ehemals Claude Champion in das Lebenswerk einer alten Photographen-Familie, während seine Schwester Simone die «neue Körperlichkeit» ergründet. Um die Photographie aus dem Museum wieder auf die Strasse zu bringen, mietete Thomas Frey einen Bus und spielte «Survivalist» (mit Photos und sich selber), und Thomas Burla klopfte in den Fussstapfen von Willy Spiller eine ganze Stadt ab. Endlich kam auch Roland Schneider dazu, einen ganz kleinen Teil seines gigantischen Industrie-Archivs zu publizieren. Als Exempel all dieser Auswege vom

Fortsetzung Seite 95



Rudolf Lichtsteiner







VORNE



Linke Seite.
Visualismus bei
Windstärke 12, 1981
Aus der Reihe
«Tischgeschichten»

Rechte Seite
Konstellation VI, 1984.
Aus der Reihe
«Tischgeschichten»

Beat Streuli

Beat Streuli bewegt sich wie Balthasar Burkhard und Manon am Rande des herkömmlichen Spektrums der Photographie. Für ihn ist weder «naturgetreue» Abbildung noch expressive Darstellung von Bedeutung. Und doch unterstützt ihn die Photographie mit ihren Eigenschaften als flächiges, kaltes Medium in der Absicht, Bilder herzustellen, in denen die Bedeutung der Bildelemente auf ein Minimum reduziert wird. «Die reine Richtung» – der Titel seiner letztjährigen Ausstellung in Basel – verdeutlicht sein Vorgehen: An einem Gesicht interessiert ihn nicht der Ausdruck der Person, sondern allein die Richtung der Augen. Schrift, die auf seinen Photos auftaucht, erschöpft sich in der überflüssigen Aussage «For your eyes». Hinter seinen Anordnungen von Flächenelementen versteckt sich keine tiefsinnige weltanschauliche Haltung. Tiefsinn ist strikt verboten, widerspräche konträr seiner Absicht; denn Streuli spielt mit den Elementen, die in der heutigen Zeit, im Alltag, im Verkehr, in der Werbung, im Comic strip, zur Mitteilung verwendet werden: Ein Blick genügt! Hier Männer! Dort Frauen! Flash! Diese Zeichen bedeuten nun wahrlich nicht philosophische oder gefühlvolle Tiefe. Streulis Arbeit lässt offen, ob sie letztlich als Ideologiekritik oder als Suche nach universalen Zeichen zu verstehen ist. Aber seine Photos sind attraktiv und ausgezeichnet gestaltet. Und mit diesen Eigenschaften treffen sie eine seiner Absichten genau – denn worauf sonst kommt es in der heutigen Zeit an?!

Kurzbiographie: 1957 in Altdorf geboren, 1977–1981 Kunstgewerbeschulen in Zürich und Basel. Lebt seit 1981 in Berlin. 1984 erste Einzel- und Gruppenausstellungen.

Rudolf Lichtsteiner

Rudolf Lichtsteiner äusserte sich zu seinen «Tischgeschichten»-Photos mit einem beigelegten Text: «Der Tisch ist Ort, Zivilisationsstück, Prothese, vierfache Stelze, um sich von der Erde abzuheben; Bühne, von wo aus sich das Welttheater in Bewegung setzt; Projektionsebene, medialer Ort, Schauplatz unseres Wiedersehens, Geniessens, unserer Kopfgeburten, Vertragsabschlüsse und Bilanzen. Der Tisch ist Ort *und* Handlung. Die ‹Tischgeschichten› sind Beispiele von Objektinszenierungen, die den Tisch als Handlung und als Forum einer Handlung begreifen. Das erzählerische Moment einer Spielhandlung ist die eine Ebene der Auseinandersetzung und die visuell-formale Komponente eine andere – eine reflektiert sich in der anderen. Beide Ebenen halten sich an das Notwendige, können aber der Not eine gewollte Wendung geben...» War 1980 in seiner Ausstellung «Baumwerke» im Kunsthaus Zürich der Baum als Teil der Natur Ausgangspunkt für seine «Fragebilder» an unsere Zivilisation, so ist in den «Tischgeschichten» der elementare, handfeste, verlässliche Tisch Brennpunkt, an-auf-unter dem sich «metaphorische Rätsel» abspielen. Darstellungen, die auf Ideen, Erkenntnisse, Errungenschaften der Menschheit verweisen, die allesamt spätestens bei «Windstärke 12» aus den Angeln der Rechtmässigkeit gehoben werden.

Kurzbiographie: 1938 in Winterthur geboren, lebt und arbeitet er heute in Zürich und Deutschland. Seit 1960 Auftragsphotographie; seit 1972 entstehen freie Arbeiten; seit 1972 Lehrauftrag für Photographie an der Schule für Gestaltung, Zürich. Zahlreiche Ausstellungen, Stipendien und Preise.

Reza Khatir

Reza Khatir führt seine persönlichen Photographien fast ausschliesslich in Farbe und mit Polaroidfilmen aller Formate aus. Darin beweist er eine besondere Sensibilität für die Formgestaltung und Farbgebung; seine Bildthemen, die um die Gegensatzpaare Verhüllung–Enthüllung, Andeutung–Verwischung, Gegenwart und Erinnerung kreisen, entziehen sich dem Versuch des Betrachters, sie zu fixieren. Ob er Kinder, Frauen, Landschaften oder andere Szenerien zeigt, immer sind die Photos leicht surrealistisch verfremdet und spielen mit den Ebenen konkreter Abbildung von Wirklichkeit und dem Einfliessen gedanklicher und gefühlsmässiger Assoziationen. Seiner Serie von Photos, die er uns eingesandt hat, legte er ein Gedicht bei:

La porta non c'è
La strada non c'è
La notte non c'è
La luna non c'è
Né il giorno né il sole
Noi aspettiamo fuori dal tempo
Con un pugnale amaro nella schiena
Nessuno parla con nessuno
Perché il silenzio parla mille lingue
Noi guardiamo ai nostri morti con un
  sorriso
E aspettiamo il nostro turno senza
  più sorriso

Kurzbiographie: 1951 in Teheran geboren, 1968 Umsiedlung nach London. Abbruch eines Studiums, um sich nur noch der Photographie zu widmen; zweijährige Ausbildung zum Photographen. Nach einem kurzen Aufenthalt in Paris zog er 1977 nach Locarno. Zahlreiche Reisen als Photoreporter für Agenturen und Zeitschriften. 1981 gründete er in Locarno seine eigene Photoagentur Skylite. Seit 1980 Einzel- und Gruppenausstellungen. *U. St.*

Reza Khatir



Aus der Serie «Erinnerungen», 1985



Kurzbesprechungen

Sowjetische Stummfilmplakate: Die Ausstellung, die in Zusammenarbeit mit dem sowjetischen Filmverband zusammengestellt wurde, stellt rund 130 Plakate aus der Ära des sowjetischen Stummfilms vor. Die in der **Kunsthalle Düsseldorf (bis 1.9.)** gezeigten Plakate – hauptsächlich aus den zwanziger Jahren – belegen die Vielfalt des Films in der jungen Sowjetunion. Die Plakate verfügen noch heute über eine hohe künstlerische Ausdruckskraft, die vor allem darauf beruht, dass die Mehrzahl der Plakate in der für jene Zeit typischen Montagetechnik entworfen sind.

Kreuz und Zeichen: Unter dem Titel «Kreuz + Zeichen – Religiöse Grundlagen im Werk von Joseph Beuys» veranstaltet das **Suermondt-Ludwig-Museum** eine Ausstellung, die die bisher nur wenig beachteten religiösen Gehalte in Beuys' Schaffen erstmals geschlossen dokumentiert. Ausgehend von seiner Auseinandersetzung mit der klassischen Ikonographie in Zeichnung, Plastik und öffentlichen Arbeiten, folgt die Darstellung der Weiterentwicklung der Thematik innerhalb seines erweiterten Kunstbegriffes bis hin zu seiner heutigen sozialpolitischen Tätigkeit. Die Schau umfasst rund 80 Arbeiten auf Papier und 30 plastische Objekte. **(11.8.–29.9.)**

«Ich male für fromme Gemüter»: Während man im Ausland schon vor einiger Zeit begonnen hat, sich mit der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts neu auseinanderzusetzen, fehlten bisher in der Schweiz solche Bestrebungen. Mit der Ausstellung «Ich male für fromme Gemüter» **(bis 15.9.)** versucht das **Kunstmuseum Luzern,** diese Lücke zu schliessen. Das Ziel dieser Schau ist es, einerseits einen Überblick über die religiöse Malerei des 19. Jahrhunderts zu vermitteln, andererseits diese in ihrem kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu würdigen, wobei auch die kritische und kulturkämpferische Seite berücksichtigt wird

Paul Flora – Zeichnung: Mit 217 Exponaten gibt diese Ausstellung im **Westfälischen Landesmuseum in Münster** einen umfangreichen Einblick in das zeichnerische Werk von Paul Flora (✱1922), bekannt geworden als Karikaturist der Wochenzeitung «Die Zeit» und durch zahlreiche Bildbände, mittlerweile ein Klassiker der zeitgenössischen Bildsatire. Die Auswahl von Federzeichnungen aus vier Jahrzehnten (1940–1983) führt Vielfalt und künstlerische Qualität des Werkes vor Augen, das über die tagesaktuelle Pressekarikatur hinausreicht und sich durch bildnerische Poesie und Hintergründigkeit auszeichnet. **(Bis 18.8.)**

Anselm Stalder: Anselm Stalder (✱1956) ist durch zahlreiche Ausstellungen in der Schweiz, in Italien und Holland bekannt geworden als Maler, Zeichner und seit 1982 auch als Bildhauer. Er benutzt die unterschiedlichen Medien, um für seine Ideen die jeweils adäquate bildnerische Sprache zu finden. Mit der Ausstellung «Der Figurenmagnet und die Flüssigkeit zur Auflösung der Figur» im **Wilhelm-Lehmbruck-Museum in Duisburg (bis 18.8.)** werden Anselm Stalders Skulpturen erstmals in Deutschland vorgestellt

Margaret Bourke-White: Das erste Titelblatt der illustrierten Zeitschrift «Life» (1936) wurde von Margaret Bourke-White photographiert. Fasziniert vom Ereignis und stets auf der Suche zum Beschaffen des aktuellen Bildes, reiste sie als eine der ersten Photojournalistinnen um die Welt. Ihre anklagenden Bilder des 1945 befreiten Konzentrationslagers Buchenwald erschütterten die Welt, während die Sieger dieses Krieges, Eisenhower, Churchill und Stalin, sich von ihr porträtieren liessen. 1946–1948 verfolgte M. Bourke-White den indischen Befreiungskampf und Gandhis gewaltfreien Widerstand gegen die Kolonialmacht. Mit ihrem engagierten Blick schuf sie Dokumente, die zum Symbol der Unabhängigkeit und Selbständigkeit der indischen Nation wurden. Die Ausstellung im **Kunsthaus Zürich** – von der **Stiftung für Photographie** organisiert – dauert **bis 1. September.**

Von Cézanne bis Picasso: In ihrer zweiten Sommerausstellung zeigt **die Stiftung «Hermitage» in Lausanne bis 20. Oktober** eine Retrospektive, die insgesamt 120 Gemälde und Skulpturen des Spätimpressionismus, Fauvismus und der Schule von Paris in sich vereinigt. Es sind Werke ausgestellt von: Sérusier, Gauguin, Cézanne, Bonnard, Vuillard, Redon, Vallotton, Seurat, Signac, Pissarro, Braque, Dufy, Dérain, de Vlaminck, van Dongen, Matisse, Picasso, Soutine, Modigliani, Pascin, Chagall usw


AGFA-GEVAERT
Pete Dine, bekannt für ungewöhnliche Actionfotos, realisierte dieses Bild auf Agfacolor XRS 1000 Professional. Ein Film mit 1000 ASA, einer Empfindlichkeit, die viele außergewöhnliche Bilder erst möglich macht. Bei kritischem Licht, bei schnellen „Schüssen" aus der freien Hand. Bei langen Brennweiten. Gegenüber 100 ASA besitzt der XRS 1000 eine 10-fach höhere Empfindlichkeit, aber nur 1,3-fach stärkere Körnigkeit. Agfacolor XRS 1000 Professional und Agfachrome 1000 RS Professional, die echten 1000 ASA Filme.
AGFA
AGFA CHROME
1000 RS
AGFA COLOR
XRS 1000
PROFESSIONAL
Ein echter 1000er. Agfa

Schweiz

Aarau	Kunsthaus **Alice Bailly.** Werke 1908–1923. 17.8.–15.9.
Ascona	Museo Epper **Marionetten.** Bis 31.10.
Basel	Gewerbemuseum/Museum für Gestaltung **Die Spirale.** Eine interdisziplinäre Schau. Bis 15.9.
	Kunsthalle **Von Twombly bis Clemente.** Bis 15.9.
	Kunstmuseum **Edvard Munch.** Sein Werk in Schweizer Sammlungen. Bis 22.9. («du»-Journal 6/85) ●
	Museum für Völkerkunde **Kosmesis.** Bis 15.9.
Bern	Kunsthalle **Sarkis.** Bis 18.8.
	Kunstmuseum **Albert Anker.** Fayencen. Bis 1.9.
Biel	Kunstverein **Hugo Schuhmacher.** 10.8.–5.9.
Chur	Bündner Kunstmuseum **Paul Camenisch.** Bis 8.9.
Delémont	Musée jurassien **Les Très Riches Heures du Duc de Berry.** Bis 15.9. («du» 4/84)
Freiburg	Musée d'art et d'histoire **4. Internationale Triennale der Photographie.** Bis 13.10.
Genf	Centre d'art contemporain / Parc Lullin de Genthod **«Promenades».** Bis 8.9. ●
	Musée d'art et d'histoire **Alltagsleben im 15. Jahrhundert.** Bis 31.8.
	Musée de l'Athénée **Tapisserien, Zeichnungen und Gravuren von Chagall, Picasso, Max Ernst und Paul Klee.** Bis 29.9.
	Musée Rath **Kunstschätze des Islams.** Bis 27.10.
	Petit Palais **Von Chagall bis Buffet.** Bis 30.9.
Grandson	Schloss **Gustave Doré in Grandson.** Bis 31.8.
Ittingen	Kartause **Heinz Müller-Tosa.** Bis 18.8. **Vom Euphrat zum Nil.** Bis 15.9.
Lausanne	Fondation de l'Hermitage **Von Cézanne bis Picasso.** Bis 20.10.
	Musée des arts décoratifs **Papier.** Bis 8.9. **Johanna Hess / Carole Guinard.** Schmuck Bis 8.9.
	Musée cantonal des beaux-arts **12. Tapisserie-Biennale.** Bis 16.9.
	Collection de l'art brut **Rosemarie Koczÿ.** Bis 2.9.
	Musée de l'Elysée **Hydrodynamica '85.** Bis 29.9. **Ein Jahrhundert Elektrizität im Plakat.** Bis 31.10.
Lugano	Palazzo Civico **Giò Pomodoro.** Bis 12.10.
Lugano-Castagnola	Villa Favorita **Meisterwerke aus ungarischen Museen.** Bis 15.10. («du»-Journal 7/85) ●
Luzern	Kunstmuseum **«Ich male für fromme Gemüter».** Zur religiösen Schweizer Malerei im 19. Jahrhundert. Bis 15.9.
Martigny	Fondation Pierre Gianadda **Paul Klee.** Bis 3.11.
Solothurn	Kunstmuseum **Skulptur und Zeichnungen.** Bis 1.9.
St. Gallen	Kunstverein **Otto Meyer-Amden (1885–1933).** Bis 18.8.
Thun	Kunstmuseum **Das Auto in der Vitrine.** Bis 25.8.
Winterthur	Kunstmuseum **Vom Realismus zum Impressionismus.** Bis 8.9. ●
Zollikon	Meier-Severini-Areal **Sculptura '85.** Bis 29.9.
Zug	Kunsthaus **«Objektkunst».** Bis 8.9. ●
Zürich	Museum Bellerive **Die Muschel in der Kunst.** Bis 11.8. **Im Hof: Jean Mauboulès.** Skulpturen aus Eisen und Glas. Bis 11.8.
	Kunsthaus Grosser Ausstellungssaal: **Deutsche Romantik aus der Nationalgalerie Berlin.** Bis 25.8. Erdgeschoss: **André Kertész.** Bis 29.9. **Margaret Bourke-White.** Bis 1.9.
	Museum Rietberg Villa Wesendonck: **Chinesisches Cloisonné.** Bis 3.11. **Die Kunst der Guro.** Bis 13.10. Haus zum Kiel: **Japanische Holzschnitte.** Bis 29.9.

Deutschland

Aachen	Suermondt-Ludwig-Museum **«Kreuz + Zeichen».** Religiöse Grundlagen im Werk von Joseph Beuys. 11.8.–29.9.
	Neue Galerie / Sammlung Ludwig **Kunst in Norwegen heute.** Bis 18.8.
Berlin	Akademie der Künste **. . . ich werde Deinen Schatten essen.** Das Theater des Fernen Ostens. Bis 11.8.
	Nationalgalerie **10 Jahre Neuerwerbungen.** Bis 25.8.
	Martin-Gropius-Bau **Palastmuseum Peking – Schätze aus der Verbotenen Stadt.** Bis 18.8.
Bonn	Rheinisches Landesmuseum **Walter Dahn.** 8.8.–22.9.
	Haus an der Redoute **F. M. Jansen zum 100. Geburtstag.** Bis 28.8.
Braunschweig	Kunstverein **Erich Heckel.** 4.8.–6.10.
Duisburg	Wilhelm-Lehmbruck-Museum **Anselm Stalder.** Bis 18.8.
Düsseldorf	Kunstmuseum **Perspektiven 3.** Bis 25.8.
	Hetjens-Museum **Afrikanische Keramik.** Bis 15.9.
	Städtische Kunsthalle **Sowjetische Stummfilmplakate.** 10.8.–8.9.
Frankfurt	Kunstverein **«ars via '84/85».** 9.8.–15.9.
Hamburg	Kunsthalle **Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution.** Bis 28.9.
Hannover	Sprengel-Museum **Ansgar Nierhoff.** Bis 1.9.


Teile mit Weile.
Chästeilet. So einfach. So gut.

Karlsruhe	Städtische Galerie im Prinz-Max-Palais **Meisterwerke der Graphik.** Bis 1.9
Köln	Josef-Haubrich-Kunsthalle **«Die Braut».** Bis 13.10.
	Rautenstrauch-Joest-Museum **Das zeitlose Bildnis.** Plastische Kunst der Khmer und Thai. Bis 25.8 **Indonesische Textilien.** Bis 25.8
Mannheim	Kunsthalle **«Zeit» – Die 4. Dimension.** Bis 1.9
Mönchengladbach	Museum Abteiberg **Per Kirkeby.** Bis 18 8
München	Haus der Kunst **Grosse Kunstausstellung 1985.** Bis 15.9 **Delaunay und Deutschland.** 8.8.–6.10
	Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung **Deutsche Romantiker.** Bis 1.9
	Städtische Galerie im Lenbachhaus **Mimmo Paladino.** Bis 18 8
Münster	Westfälisches Landesmuseum **Paul Flora.** Zeichnungen. Bis 18.8 **Berliner Sezession: Liebermann, Slevogt, Corinth.** Bis 1.9.
	Westfälischer Kunstverein **Ernst Wilhelm Nay.** 9.8.–22.9.
Nürnberg	Germanisches Nationalmuseum **Leben u. Arbeiten im Industriezeitalter.** Bis 25.8
Stuttgart	Staatsgalerie **Musik und Kunst im 20. Jahrhundert.** Bis 22.9

Österreich

Bregenz	Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis **Götter und Römer.** Mythos und Geschichte Roms im Spiegel der Kunst. Bis 29.9
Pöchlarn	Oskar-Kokoschka-Dokumentation **Oskar Kokoschka: Farbstiftakte.** Zeichnungen aus den 40er und 50er Jahren. Bis 15 9
Schallerburg (NÖ)	**Die «wilden» Fünfziger Jahre.** Bis 27.10
Wien	Künstlerhaus **Traum und Wirklichkeit – Wien 1870–1930.** Bis 6.10. («du» 6/85) ●
	Museum des 20. Jahrhunderts **Das Aktphoto.** Bis 1.9
	Osterreichisches Museum für angewandte Kunst **Josef Hoffmann.** Bis 30.9

Frankreich

Nizza	Centre national d'art contemporain **Italien heute.** Bis 14.10
Paris	Grand Palais **Renoir.** Bis 2.9
	Louvre **Ingres.** Porträts. Bis 30.9
	Musée d'art moderne de la Ville de Paris **Retrospektive Robert et Sonia Delaunay.** Bis 8.9
Pontoise	Musée de Pontoise **Die Sieben Sakramente von Abraham Bodyn.** Bis 8.9
	Musée Pissarro **Neo-Impressionisten.** Bis 22.9

England

London	Barbican Art Gallery **Patrick Heron.** Gemälde. Bis 1.9
	Hayward Gallery **«Hockney Paints the Stage».** Bis 22.9. **Edward Burra.** Retrospektive. Bis 29.9.
	Institute of Contemporary Arts **Eric Fischl.** Gemälde. Bis 1.9.
	Tate Gallery **Francis Bacon.** Retrospektive. Bis 18.8.
	Victoria and Albert Museum **Die englische Karikatur.** Bis 1.9
Oxford	Museum of Modern Art **Stephen Cox.** Skulpturen 1977–1984. Bis 29.9.

Italien

Bologna	Palazzo Pepoli **Klimt.** Bis 22.9
Florenz	Museo Archeologico **Die Etrusker.** Bis 20.10 **Spedale degli Innocenti.** Bis 20.10.
Ravenna	Pinacoteca comunale **Giulio Paolini.** Bis 22.9
Rom	Biblioteca Vaticana **Raffael und das Rom der Päpste.** Bis 15.12.
Siena	Pinacoteca comunale **Simone Martini.** Bis 15.10
	Spedale **Häuser und Paläste der Etrusker.** Bis 20.10
Trento	Museo di Arte Contemporanea **Luciano Baldessari.** Bis 15.8
Varese	Musei Civici **Lucio Fontana.** Bis 31.8
Venedig	Ala Napoleonica/Museo Correr **«Le Venezie possibili».** Bis September
Volterra	Museo Guarnacci **Kunsthandwerk der Etrusker.** Bis 20.10

USA und Kanada

New York	International Center of Photography **Frühe sowjetische Photographie.** 2.8.–8.9
	Metropolitan Museum **Dekorative Kunst in England und Frankreich 1850–1900.** Bis 8.9 **Giorgio Ghisi (1520–1582).** Bis 1.9 **Taino-Kunst aus der Dominikanischen Republik.** Bis 15.10
	Museum of Modern Art **Kurt Schwitters.** Bis 1.10 **50 Jahre Film im Museum of Modern Art.** Bis 29.9 **Ricardo Bofill und Leon Krier.** Bis 3.9
	Solomon R. Guggenheim Museum **Gemalte Visionen, 1940–1984.** Bis 3.9
Oakland	Oakland Museum **Charles Schulz.** Graphisches Werk. Bis 31.8
Toronto	Art Gallery of Ontario **Frankenthaler.** Retrospektive. Bis 15.9 **Die Sammlung A. Hammer Daumier.** Bis 8.9
Washington	National Gallery **Indische Skulptur.** Bis 2.9 **Alte Meisterwerke aus Dulwich.** Bis 2.9

● Die mit einem Punkt gekennzeichneten Ausstellungen sind in diesem oder einem früheren Heft besprochen

AUSSTELLUNGSPROGRAMM

PER KIRKEBY

6. JULI BIS 28. SEPTEMBER 1985

ZUR AUSSTELLUNG ERSCHEINT EIN KATALOG.

KIRCHGASSE 24 / 8001 ZÜRICH / TELEFON 01 69 35 00 / ÖFFNUNGSZEITEN: DIENSTAG BIS FREITAG 11–18.30 UHR, SAMSTAG 11–16 UHR



Edgar Degas: Le petit déjeuner après le bain
Um 1889. Pastell auf Papier/Karton, 119,5×105,5 cm

Vom Realismus zum Impressionismus

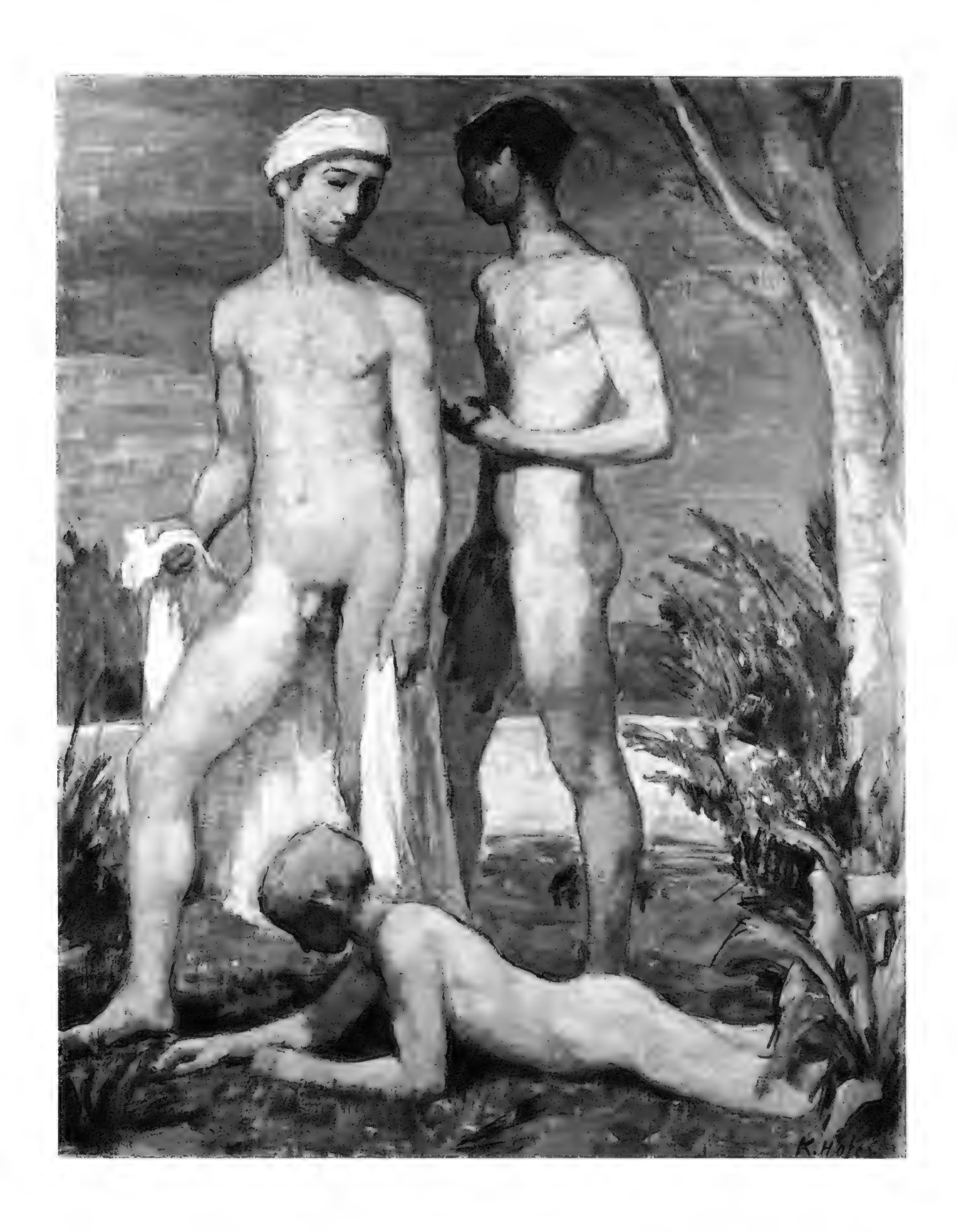
Zur gegenwärtigen Sammlungsausstellung im Kunstmuseum Winterthur

Rudolf Koella

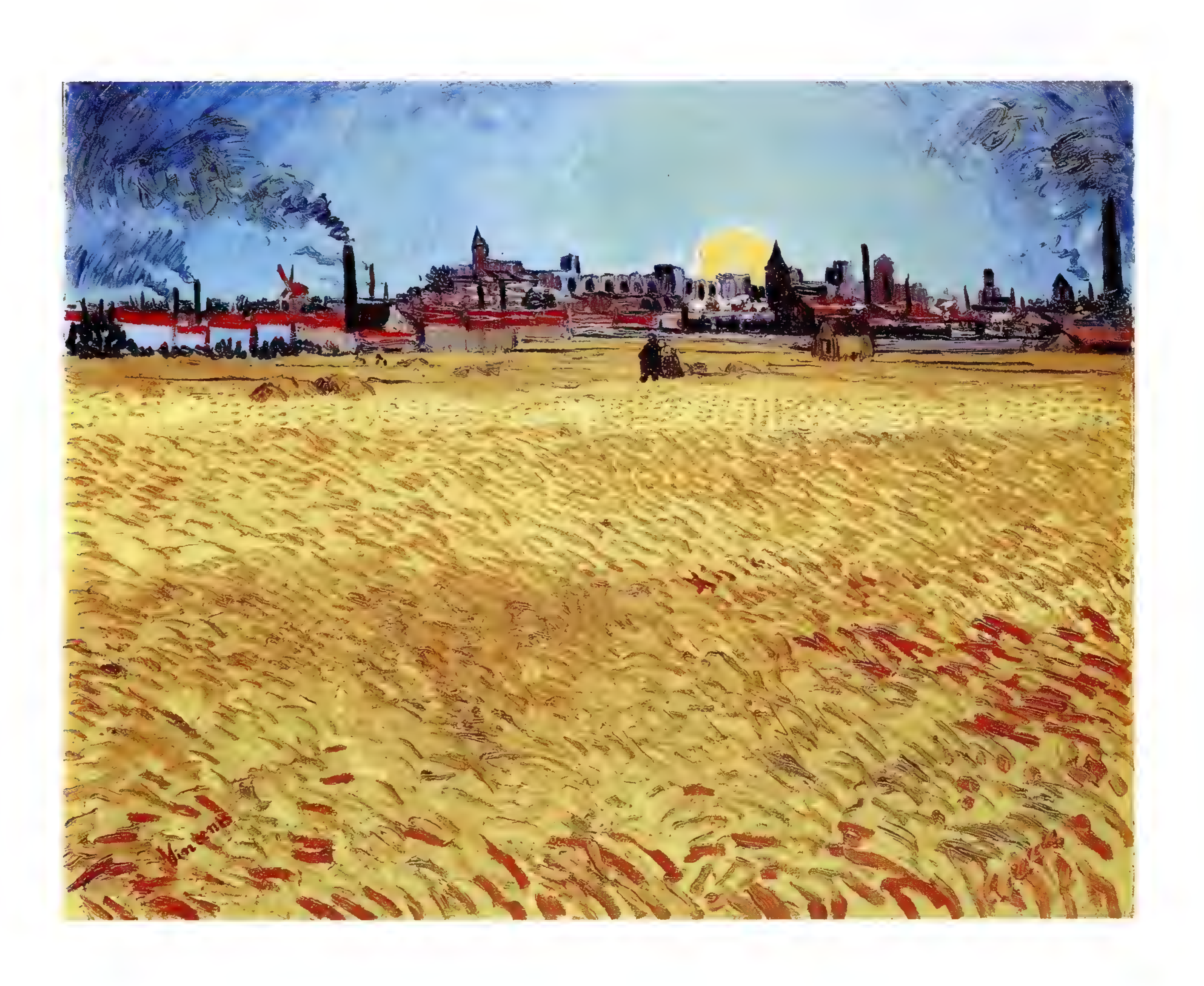
Immer wieder, wenn ich Museen besuche, ertappe ich mich beim gleichen reizvollen Spiel: Ich wähle mir die Bilder oder Plastiken aus, die ich selber gerne haben möchte. Dabei gehe ich ganz spontan vor, ohne Rücksicht auf Stil, Namen oder Wert, so wie ein Kunstliebhaber mit unbeschränkten Mitteln und ohne Verantwortung gegenüber der Öffentlichkeit vorgehen könnte. Und doch bin ich im Grunde kein Sammler, darf es als Museumsleiter auch gar nicht sein. Vielmehr gehört das Sammeln zu meinem beruflichen Auftrag, allerdings in ganz anderer Form. Eine Museumssammlung ist etwas ganz anderes als eine Privatsammlung, zumindest wenn es sich dabei um eine alte, über lange Zeit gewachsene Sammlung handelt. Da entscheidet nicht mehr nur der persönliche Geschmack, sondern auch die Zusammensetzung und Ausrichtung der vorhandenen Bestände – und natürlich die zur Verfügung stehenden Mittel, die in Anbetracht der Preise auf dem heutigen Kunstmarkt ohnehin keine hochfliegenden Pläne mehr zulassen. Denn nicht jeder ist in der glücklichen Lage wie der Düsseldorfer Museumsmann Werner Schmalenbach, der im Alleingang und mit für unseren Begriff enormen Mitteln eine völlig neue Museumssammlung aus dem Boden stampfen konnte.
Im allgemeinen ist eine Museumssammlung ein recht zufälliges Gebilde – das Wort Zufall durchaus in seiner doppelten Bedeutung verstanden. Es handelt sich nicht so sehr um einen bewusst komponierten und sorgfältig abgerundeten Organismus, sondern um einen Torso, der sich in seinen wesentlichen Teilen meist aus Schenkungen und Legaten zusammensetzt. Das mögen – wie in Bern – ganze Künstlernachlässe sein; vor allem aber sind es von Privaten zusammengetragene Pioniersammlungen, die im Museum auf einen Schlag Versäumtes wiedergutmachen und völlig neue Schwerpunkte bilden können. Solchen Schwerpunkten mit Ankäufen nachträglich Konkurrenz machen zu wollen, wäre nicht nur Unsinn, sondern – in Anbetracht des fast völlig ausgetrockneten Kunstmarktes und der heute üblichen Preise – pure Unmöglichkeit. Bleibt also für die Museen nur eins: Wo es geht, die bestehenden Schwerpunkte auszubauen, vor allem aber weiterzusammeln in die Gegenwart hinein, mit dem gleichen Weitblick, wie ihn bereits unsere Mäzene bewiesen haben.
Nun hat gerade in Winterthur solches Mäzenatentum eine ganz besondere Tradition, auch bei uns im Kunstmuseum. Unsere Sammlung ist – sieht man von den durchaus respektablen Beständen mit Lokalkunst ab, die hier wie überall den Anfang musealer Tätigkeit bildeten – ein Spiegel des Winterthurer Sammlertums. Denn dass es diesem Museum 1899 als erstem Schweizer Museum gelang, ein Bild des damals noch immer umstrittenen Ferdinand Hodler zu erwerben, den «Lebensmüden», ist ebenso der Initiative gewisser Winterthurer Kunst-



Félix Vallotton: La blanche et la noire. 1913.
Öl auf Leinwand, 114×147 cm



Karl Hofer: Drei badende Jünglinge. 1907
Öl auf Leinwand, 147×113 cm



Vincent van Gogh: Sommerabend bei Arles. 1888
Öl auf Leinwand, 74×92 cm



Arnold Böcklin: Villa am Meer. 1878
Öl auf Leinwand, 110×160 cm



Albert Anker: Kaffee und Cognac.
Öl auf Leinwand, 35×46,5 cm

freunde zu verdanken wie die grosse und schöne Gruppe mit französischer Kunst der Jahrhundertwende, die nur zustande kam dank dem uneigennützigen Einsatz von so bedeutenden Sammlern wie Hedy und Arthur Hahnloser und Richard Bühler. Seit diese Bildergruppe 1973 dank einer grossherzigen Schenkung nochmals bedeutenden Zuwachs erhielt, gehört sie wohl zu den besten Ensembles postimpressionistischer Kunst, insbesondere was die Malerei der «Nabis» betrifft. Im gleichen Jahr 1973 traf aber im Kunstmuseum Winterthur noch eine zweite wichtige Schenkung ein: das Legat Emil und Clara Friedrich-Jezler, eine Sammlung mit über fünfzig Bildern, Zeichnungen und Plastiken der «klassischen Moderne», so dass hier nun wie in Basel oder Bern die wichtigen Strömungen der Zwischenkriegszeit in all ihren kunstgeschichtlich bedeutsamen Ausrichtungen studiert werden können. Und wie eine Ausstellung im vergangenen Sommer zeigte, stehen noch weitere bedeutende Schenkungen bevor, so insbesondere vom Zürcher Sammlerpaar Curt und Erna Burgauer.

Nachdem Anfang des Jahres Kunst des 20. Jahrhunderts in grösserem Umfang ausgestellt war, zentriert um das Legat Friedrich-Jezler, ist es nun Kunst vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert, wobei einige Leihgaben aus Winterthurer und Zürcher Privatbesitz der Ausstellung zusätzliche Glanzlichter aufsetzen.

Die Ausstellung im ersten Stock beginnt mit einem knappen Einblick in die Winterthurer und Zürcher Malerei des Rokoko und Biedermeier, verweilt eindringlich beim Schweizer Realismus des 19. Jahrhunderts und führt dann über Böcklin und Welti zu Ferdinand Hodler, dem grossen Erneuerer der Schweizer Malerei um 1900. Ein weiterer Saal gilt der deutschen und österreichischen Kunst um 1900, wo Maler wie Marées und Liebermann, Hofer und Kokoschka im Vordergrund stehen. Daran schliesst sich ein Raum mit Bildern von Félix Vallotton und Plastiken von Aristide Maillol an, während der hintere grosse Saal wieder einmal ganz dem französischen Impressionismus und Nachimpressionismus gewidmet ist. Hier hängen Bilder, die zum kostbarsten Besitz des Kunstvereins überhaupt gehören, darunter solche von Monet und Degas, van Gogh und Gauguin, Bonnard und Vuillard; hier stehen auch einige wichtige Plastiken von Rodin und Renoir. Die sogenannten Nordkabinette schliesslich beherbergen grössere Werkgruppen bedeutender Schweizer Maler des frühen 20. Jahrhunderts, die alle nach neuen, zeitgemässen Formen des Realismus suchten (Auberjonois, Dietrich, Stoecklin).

Die Ausstellung ist zwar nach didaktischen Gesichtspunkten aufgebaut: sie zeigt, wie sich der Realismusbegriff im Laufe von hundertfünfzig Jahren gewandelt hat. Das soll aber niemanden daran hindern, in der Ausstellung ganz einfach nach schönen Bildern zu suchen, genauso, wie ich es in anderen Museen auch tue. Nicht nur in andern Museen, auch in unserer Sammlung habe ich meine Lieblinge. Zu ihnen gehört nicht nur das wunderbare Kaffeestilleben von Albert Anker, das den Vergleich mit Chardin gewiss nicht zu scheuen braucht, sondern auch Böcklins melancholische «Villa am Meer» (1970 als Geschenk zu uns gekommen) und Hodlers äusserst eindringliches Selbstbildnis von 1912 (ein Legat von 1919). Der mächtigen Ausstrahlung von Vincent van Goghs «Sommerabend bei Arles» (1922 geschenkt) vermag ich mich ebensowenig zu entziehen wie dem kühnen Skizzenstil von Degas' grossformatiger Badeszene in Pastelltechnik (1979 mit Hilfe eines Legats erworben) oder dem irisierenden Farbgewebe in den beiden Bildern von Bonnard und Vuillard. Ein kühneres Aktbild als «La blanche et la noire» hat Vallotton wohl nie gemalt, und wie schön antwortet ihm im gleichen Raum Maillols grosser weiblicher Torso (geschenkt 1973). Besonders gern habe ich sodann den Rilke-Kopf von Fritz Huf, in dem Sinnliches so grossartig ins Geistige enthoben ist (geschenkt 1916), die märchenhafte «Vorstellung» von Niklaus Stoecklin aus dem Jahr 1921 (geschenkt 1966) und das fast gleichzeitig entstandene magistrale Tierstilleben von Adolf Dietrich (geschenkt 1967). Ist es wirklich Zufall, dass fast alle diese Werke Schenkungen sind? Beweist dies nicht vielmehr, wie qualitätvoll gerade die Schenkungen in der Winterthurer Museumssammlung sind?
(Die Ausstellung dauert bis zum 8. September.)


Galerien
und
Auktions-
häuser

Kultur im Spiegel der Natur

Wer sich im Kulturellen einen Exkurs leisten will, macht diesen Sommer einen Umweg. Mit der bis zum 8. September dauernden Ausstellung «Promenades» bietet der sechs Kilometer ausserhalb Genf in Genthod gelegene Parc Lullin nicht bloss eine Alternative im Kunstcircuit; man erfährt gleichzeitig eine neue Art, Ausstellungen zu machen und zu sehen.

Titel und Plakat (von Kosuth) deuten primär nicht auf eine Kunstausstellung hin, allenfalls taucht eine literarische Assoziation zu Rousseaus «Träumereien des einsamen Spaziergängers» auf. In diesem Sinn kann, wer sich die Augen rot gesehen und die Füsse auf seiner subjektiven Informationsjagd wund gelaufen hat, in Genthod aufatmen und sich einer mentalen und physischen Erholung hingeben.
Ebenso vermag hier – in der Natur des sich vor dem Herrschaftssitz kunstvoll ausbreitenden Parks – die Kunst zu atmen. Die Künstler gehen ein Verhältnis mit der Natur ein und träumen vor sich hin. Vielfältig sind die geistigen oder spekulativen Aspekte, unter denen das geschieht. Auf jeden Fall sind diese Dimensionen weit wichtiger als das materielle Werk selber, das sich meist bescheiden in die Parklandschaft einfügt.
Nichts drängt sich hier auf, weniges verwendet Perspektiven als Dekor und holt so nach, was die bilderfeindlichen Calvinisten unterlassen haben: die Poesie des Parks mit Skulpturen verdeutlichen, in denen sie sich verdichtet. Genau das erwartete die ihre Mittel mit geschicktem *Sponsoring* aufstockende Ausstellungsmacherin Adelina von Fürstenberg: «Die von uns eingeladenen Künstler sind bekannt für ihre dreidimensionale Arbeit: Sie sind gleichzeitig Maler, Bildhauer und vor allem Dichter...»
«Promenades» ist keine Plastikausstellung im herkömmlichen Sinne und erst recht keine Gruppenschau. Die Auswahl der Künstler setzt sich über stilistische Kriterien hinweg. Der Zusammenhang zwischen den unter den verschiedensten Vorzeichen und Etiketten bekannten Künstlern ergibt sich durch ihre Bereitschaft, sich dem *Genius loci* (dem Park) zu fügen und *in situ* zu intervenieren. Während aber das Verhältnis von Natur und Kultur – auf das mit dem Rousseau entlehnten Titel angespielt wird – zu einer Grundproblematik der Kunst zählt, fasst es in Genthod dieser *Genius* genial zusammen. Er wirkte bestimmend für die Standortaufteilung und sorgte dafür, dass jedes Werk seinen eigenen Ausstrahlungsbereich hat; er inspirierte die Mythen, Träume und Legenden, Gestalt anzunehmen; er verlockte zum Spiel mit Naturgesetzen und zeichnete bestimmte Orte vor anderen aus. Des Künstlers Naturell war dann ausschlaggebend dafür, ob er lieber im Waldesinnern, am See oder auf der grossen Wiese vor der klassizistischen Villa arbeiten wollte, wie und in welchem Umfang er also Konzept, Traum oder Vorstellung mit der Natur in Verbindung bringen wollte.
Das Resultat fällt durch eine erstaunliche Diskretion auf. Gewiss: Luciano Fabros in der Waldschneise montierter Doppelrahmen kann vom Zug aus blitzschnell wahrgenommen werden; die in der Mythologie und dem Léman-Wasser schier ertrinkende Skulpturengruppe von Anne und Patrick Poirier scheinen den Schiffsreisenden von weit her zuzuwinken, und von den nebenan in Cointrin landenden Flugzeugen aus sollen die von Mario Merz in Fibonacci-Progression auf die Wiese gestellten Tische in irritierender Weise rot aufleuchten. Sonst aber bleibt alles in einem intimen Rahmen, der sich offenbar von selber durchgesetzt hat. Wer sucht, der findet. Anders als bei der Suche nach Ostereiern endet die Schatzsuche im Parc Lullin nicht mit einer Erlösung. Wer vermeintlich gefunden hat, kann seine Rezeptionsfühler gleich wieder ausstrecken und versuchen herauszufinden, was dahintersteckt. Vier grosse, in weitem Kreis einander zugewandte Buchstaben aus Plexiglas von Giulio Paolini ergeben, je nachdem, das Wort DOVE oder VEDO. Wo etwas versteckt ist, bliebe oft verschwiegen, wäre der Eingriff eines Künstlers nicht mit einem entsprechenden Schild signalisiert. Doch auch mit dieser Orientierungshilfe bleibt das Spiel spannend. Beim Genfer John Armleder beispielsweise muss man den Kopf in den Nacken drücken, um in schwindelerregender Höhe an Baumstämmen befestigte Café-Stühle zu entdecken. Bücken muss man sich hingegen bei Roger Ackling, der ein Dutzend Zweiglein vor einem Stamm nach Ordnung des Zufalls hingelegt hat.
Einige Künstler sind mit der Natur richtiggehend einen Pakt eingegangen. Ihre Werke funktionieren nur durch sie: Die Duftskulptur aus Zimtstengeln von Catherine Willis verströmt ihr Parfüm am besten nach einem Gewitter. Ebenfalls auf den Segen des Himmels angewiesen ist Penone, dessen Betonsäule sich erst grünlich färben wird, wenn sich mit dem Regenwasser am eingelassenen Kupfer Grünspan bildet.
Vieles im Parc Lullin lässt sich nicht mit einer Scharfeinstellung und anschliessendem Schnappschuss einfangen. Ist es Zufall, dass die Installation von Markus Raetz mit vier einander reflektierenden Rundspiegeln eine kaum lösbare photographische Knacknuss ist? Weggekratzte Umrissfragmente auf drei von ihnen fügen sich im vierten – wie bei allen Anamorphosen aus einem idealen Standpunkt heraus – zum Bild eines Frauentorsos zusammen: eine Anspielung auf Marcel Duchamps Anspielung auf ein Bild von Paul Delvaux. Das Spekuläre reizt zum Spekulieren: die Kunst im Spiegel der Natur, die Natur im Spiegel der Kunst. Steht aber jemand vor dem «Terminal»-Spiegel, wie das während der Vernissage mehrheitlich der Fall war, bleibt die Message vom Medium verdeckt und der Inhalt von der Form verschluckt.

François Grundbacher

Objektkunst

Bis zum 8. September zeigt diese Ausstellung im Kunsthaus Zug in einer internationalen Auslese, jedoch mit Schwerpunkt auf schweizerischen Werken, eine Vielzahl von Objekten – von Marcel Duchamp bis heute.

Man kennt das Entzücken Leonardo da Vincis über alte Mauern mit bröckelndem, verrottetem Verputz: Er könne darin Landschaften und Wolkengebilde sehen, auch Figuren von Menschen und Tieren, ja geradezu den Weltuntergang.
Die Anekdote verweist darauf, dass es Sehfähigkeit und Phantasie sind, welche die Welt interessant machen. Eine ähnliche Einstellung spricht aus dem Brief, den der junge Vincent van Gogh 1883 aus Den Haag an seinen Malerfreund Anton van Rappard gerichtet hat: «Heute bin ich an dem Ort gewesen, wo die Aschenmänner den Müll hinbringen. Donnerwetter, war das schön – etwas für Buckmann zum Beispiel. Morgen bekomme ich einige interessante Gegenstände zur Ansicht oder als Modelle, wenn Du willst – unter anderem kaputte Strassenlaternen, verrostet und verbogen –, der Aschenmann wird sie mir mitbringen... wahre Paradiese für den Künstler, so unansehnlich sie auch sind...»
Bedenkt man, dass solche ästhetische Freude am Zivilisationsabfall von vielen Künstlern vieler Zeitalter geteilt wurde, dann verliert die epochale Geste von Marcel Duchamp ihre Absonderlichkeit, nämlich in einem Pariser Haushaltgeschäft einen banalen eisernen Flaschentrockner aus dem Gestell herauszuholen und zum Kunstwerk zu erklären. Erst diese 1914 unternommene Inthronisation des «Objet trouvé» hat die Beschäftigung mit dem Fundobjekt oder dem «Ready made» zu einem künstlerischen Akt werden lassen.
Seitdem gibt es das, was ich 1972 in einer diesem Kunstzweig gewidmeten Publikation «Objektkunst» genannt habe. Das Wort ist inzwischen zur schillernden Sachbezeichnung für einen speziellen Zweig der zeitgenössischen Kunst geworden, angesiedelt im Zwischenbereich von Bildrelief, Reliefplastik und Freiplastik.
Nun ist das Interesse der Künstler an allen Arten von Fundobjekten und Objektmontagen keineswegs eine Errungenschaft der spätabendländischen Kunst. In allen Zeitaltern und Kulturen finden sich Zeugnisse dafür, dass Menschen ihr besonderes Interesse den Objekten – merkwürdig geformten Holzstücken, Steinen oder pflanzlichen und tierischen Relikten – zuwenden. Dafür, dass in derartige Funde Verkörperungen höherer Mächte «hineingesehen» werden können, gibt es viele Zeugnisse.
Vor solchem kultischen Hintergrund ist auch der zu allen Zeiten virulente Hang für Reliquien zu sehen; für Dinge, an die sich besondere Bedeutungen, vielleicht auch starke Erinnerungen heften. Reliquienbehälter aller Art gehören in diesen Zusammenhang, Amulette und Talismane ebenfalls. Dieser Reliquien-Charakter ist vielen Werken der Objektkunst eigen.
In der Kunst des 20. Jahrhunderts setzt wohl die Beschäftigung mit realen, jedoch kunstfremden Dingen bei den Kubisten ein, die Alltagsfragmente – Zeitungen, Etiketten, Zigaretten-Packungen – als «Realien» in ihre Werke einbauten, sozusagen als Gegengewicht zu der im Bild vollzogenen Demontage der Wirklichkeit.
Es liesse sich zeigen, wie vor allem dank Duchamps Beschäftigung mit Objektfunden, dank den «Ready mades» von Man Ray und andern im Zeitalter des Dadaismus eine eigentliche Objektkunst sich herausgebildet hat. Dazu kommt, dass das Montieren von Fundstücken, wie es etwa Hans Arp zwischen 1916 und 1920 betrieben hat, auch die typisch dadaistische Anti-Kunst-Geste mit enthält, also die Absage an alle etablierte Kunstpraxis.
Die Surrealisten haben die Beschäftigung mit Objekten begeistert aufgenommen und perfektioniert. Sie haben dabei das Mittel der formalen oder gedanklichen Assoziation und der Poetisierung der Objekt-Montagen eingebracht. Surrealistische Objekte sind häufig Metaphern – basierend auf der legendären sprachlichen Metapher des Comte de Lautréamont: «Schön wie die Begegnung einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch.» Es ging also um die Konfrontation unvereinbarer Dinge auf einer ihnen nicht adäquaten Ebene. Max Ernst war ein Meister dieser provokanten gestalterischen Methode.
Seither hat die Objektkunst immer wieder Höhepunkte erlebt, vor allem dann und dort, wo Auseinandersetzungen mit der Realwelt zum künstlerischen Credo gehörten, im Pariser «Nouveau Réalisme», in der New Yorker Pop Art dank ihrer Beschäftigung mit der Konsumwelt, manchmal auch in der Konzeptkunst, hier als Denkanstoss, und später – logischerweise – in den Arbeiten der «Spurensicherer».
Die von mir für das Kunsthaus in Zug konzipierte Ausstellung zeigt einige Facetten der Objektkunst von Duchamp bis heute. Viele der wichtigen Objektkünstler verschiedener Stiltendenz und Schulzugehörigkeit sind in ausgewählten Beispielen vertreten, in charakteristischen Arbeitsproben, in denen sich wesentliche Möglichkeiten des Umgangs mit Objekten manifestieren. Der Zwang zur Beschränkung auf den schweizerischen Kunstbesitz hat sich dabei keineswegs als Nachteil erwiesen. Es konnten im Gegenteil interessante, teils bisher nie öffentlich gezeigte Werke versammelt werden.
Es konnte aber auch die wichtige Rolle von Schweizer Künstlern im Bereich der Objektkunst – Meret Oppenheim, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Franz Eggenschwiler, Jürgen Brodwolf u.a. – unterstrichen werden. Mit der Akzentsetzung auf Schweizer Objektkünstler liess sich vor allem die Eigenständigkeit, ja Originalität des künstlerischen Objekte-Machens in der Schweiz besonders unterstreichen.
Sinn der Ausstellung sollte es sein, die Lust zu neuem Sehen des Gewohnten oder aber künstlich Verfremdeten zu wecken und die Sehfähigkeit der Besucher zu stimulieren.

Willy Rotzler

Claus Borgeest

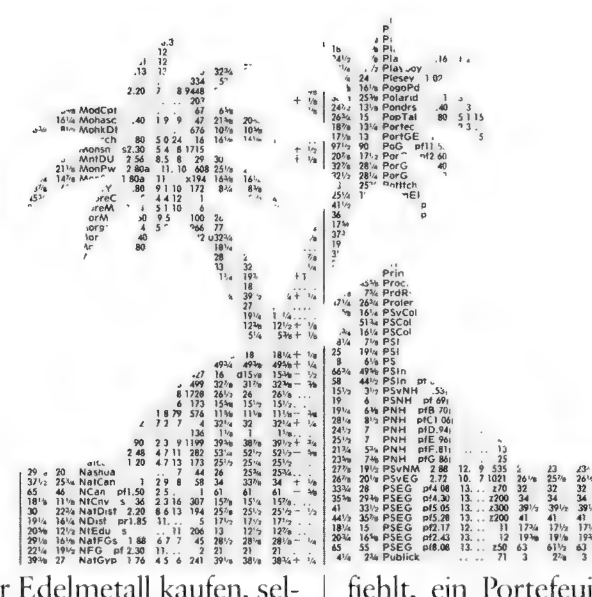
Kann man Kunst erklären?

Die Meinung, dass man bei der Betrachtung eines Kunstwerkes nicht mehr braucht als ein offenes Auge und ein fühlendes Herz, ist eine Erbschaft des Humanismus, die der Romantik so recht in den Kram passte und von deren Zinsen selbst die Kunstbetriebspraxis unserer Tage noch zehrt. Ihr liegt der Glaube an das Allgemeinmenschliche zugrunde, das im Kunstwerk sich offenbart und seinen Widerhall findet, sobald ein richtiger Mensch sich ihm gegenüberstellt.
Natürlich ist davon kein Wort wahr. Im Spätmittelalter musste man mit der Biographie des heiligen Franziskus vertraut sein, um zu verstehen, warum da ein Mann mit so vielen Tieren abgebildet war. Es musste einem in der Renaissance der Wert des Individuums eingeleuchtet haben, um die Porträtmalerei sinnvoll zu finden. Und man musste auch im 19. Jahrhundert von der neuen Liebe zur endlich beherrschten Natur eingenommen sein, um sich an der Landschaftsmalerei erfreuen zu können. Im Mittelalter wären beide – das Porträt wie die Landschaft – purer Unfug gewesen. Man hätte nicht verstanden, dass man so unwichtige Dinge wie ein Individuum oder ein Stück Natur erst malen und dann auch noch bewundern soll. Dennoch durften frühere Generationen mit grösserem Recht an den Irrtum glauben, dass Kunst unmittelbar also ohne weitere Kenntnisse, auf ein empfängliches Gemüt wirkt; denn es handelte sich hier um Kenntnisse (oder Bewusstseinslagen), über die die Bildbetrachter schon verfügten, sie mussten für das Verständnis der zeitgenössischen Kunst nicht eigens erworben werden.
Darin unterscheidet sich die Kunst unseres Jahrhunderts von jeder früheren Kunst. Sie kann sich nun nicht mehr auf einen allgemeinen Konsens stützen. Sie ist nicht nur nicht selbstverständlich, sondern sie kann auch nicht einmal als selbstverständlich erlebt werden, weil man dazu allgemeine und spezielle Kenntnisse braucht, die jedenfalls durch das blosse Angaffen der Werke nicht erwerbbar sind und auch nicht durch die Anpassung eines persönlichen Geschmacks an einen geforderten Standard; denn was hilft es schon, wenn man ein Bild schön findet? Die ärgerlichen Reaktionen «Da kann ich nicht mehr mit!» oder «Das soll Kunst sein?» sind die augenfälligsten Symptome dieses Sachverhalts. Zwar gibt es Leute, die glauben zeigen zu können, dass die Kunst ihrer Zeit stets voraus und deshalb für Zeitgenossen schon immer «schwierig» war. Wer sich aber genauer umgesehen hat, der weiss, dass es sich hier nur um wenige Ausnahmen handelt, die von der Kunstgeschichte ungebührlich liebevoll hervorgehoben werden, so dass der wohl nicht ganz unbeabsichtigte Irrtum entstehen konnte, es sei die Kunstgeschichte die Geschichte der unverstandenen Künstler. Was mit dieser Falschmeldung verschleiert wird, ist die Tatsache, dass die Kunst unseres Jahrhunderts eine besondere Kunst ist; eine Kunst nämlich, die erklärungsbedürftig ist und die jedenfalls nicht in spontaner Zustimmung ein geschichtetes Publikum finden kann. Sie ist also nicht die Kunst des Klerus, des Feudalismus, des städtischen Bürgertums, der Gebildeten oder gar des Volkes oder der Menschheit; sie ist die Kunst der professionellen Experten, die (zum Beispiel als Aussteller oder Kritiker) aufgrund ihrer Ausbildung und ihres Informationsstandes darüber befinden, was der Öffentlichkeit als Kunst präsentiert wird und was nicht.
Dabei wird unterstellt, dass die ausgewählten Werke bestimmte Qualitätswerte haben; doch sind diese Werte den Werken selbst nicht ohne weiteres abzulesen. Sie können nur bei Kenntnis bestimmter Zusammenhänge gewürdigt werden. Wenn die ganze Ausstellerei einen Sinn haben soll, schuldet der Aussteller seinem Publikum also nicht nur die Ausstellung, sondern auch die Herausgabe des Schlüssels, der den Zugang zu den Werken erst ermöglicht. Das Publikum hat ein fast natürliches Bedürfnis zu erfahren, aufgrund welcher Ausleseverfahren, Kriterien, Wertsysteme, Grundüberzeugungen oder Einfühlungswege die protegierten Objekte als das ausgegeben werden, wofür sie gehalten werden sollen. Und man sollte denken, dass es die Lust auch der Aussteller ist, diesem gutwilligen Bedürfnis soweit wie möglich zu entsprechen und damit auch gleichzeitig sich selbst Rechenschaft über die eigene Entscheidung abzulegen. Doch muss es Gründe geben, weshalb gerade dies äusserst unbeliebt ist. Denn was bekommt das Publikum da zu hören? Es lohnt sich, ein guter Zuhörer zu sein und darauf zu achten, was genau mitgeteilt wird.
6 Grundtypen sind beschreibbar:
1. Diejenigen, die entweder unerfahren oder draufgängerisch genug sind, sich tatsächlich erklärend mit den Werken oder der Ausstellung auseinanderzusetzen. Sie sind in zwei Gruppen einteilbar: a) Solche, die der Theorie der unmittelbaren Kunsterfahrung anhängen. Von ihnen hört man so erstaunliche Feststellungen wie die, dass der Klumpen Fett die sinnliche Darstellung des EM-Ce-Quadrats ist, oder dass mit einer Höhlung auf die widerspruchsreiche Philosophie des Loches angespielt wird.
b) Solche, die die Werke anhand der von Künstlern (oder ihren autorisierten Fürsprechern) abgegebenen Theorien erklären, wobei man freilich aufpassen muss, dass man beispielsweise Mondrian nicht mit Argumenten zu erklären sucht, die zur Erklärung von Kandinsky hätten förderlich sein können.
2. Diejenigen, die schon dahintergekommen sind, dass das Erklären von Kunstwerken nur auf Banalitäten hinausläuft und dass es im Grunde gar nicht darauf ankommt, eine Ausstellung einsichtig zu begründen, sondern Zweifel und Widerreden zum Schweigen zu bringen. Auch sie sind in zwei Gruppen einteilbar: a) Solche, die auf die geballte Bildungsdemonstration setzen, was zumeist bedeu-

Fortsetzung Seite 94

Anlageberatung II.

Ein Angebot für Leute, die von ihrem Geld selten etwas sehen, aber häufig etwas hören möchten.



Man kann auch sein eigener Bankier sein. Man kann selber Wertpapiere oder Edelmetall kaufen, selber die Coupons abtrennen und die fälligen Dividenden oder Zinsen einziehen, selber die Bewertungen fürs Steueramt vornehmen und selber alles gut verschliessen.

Oder man lässt seine Wertpapiere verwalten. Von uns, dem Bankverein.

Wir überwachen die Fälligkeiten, Kündigungen, Konversionen und Auslosungen, wir kaufen und verkaufen an der Börse und informieren unsere Kunden laufend über die eingegangenen Erträge. Wir verwahren die Papiere an Orten, die besser gesichert sind als der schwerste Stahlschrank. Am Jahresende bewerten wir das ganze Vermögen nach dem aktuellen Kurs, errechnen die Rendite und erstellen ein Depotverzeichnis. Eine Dienstleistung, die wir auch in kürzeren Zeitabständen bieten können, zum Beispiel für Anleger, die eine bestimmte Rendite erreichen wollen und zielgerichtete Umlagerungen vornehmen müssen.

Was Tausende von Franken wert sein kann und nichts kostet.

Zugegeben, in administrativen Dingen unterscheiden sich die grossen Schweizer Banken nicht allzusehr voneinander. Doch von seinen Vermögenswerten kann man auch noch auf andere Weise etwas hören: im Gespräch mit einem unserer Anlageberater.

Der Markt verändert sich heute so rasch, dass es sich empfiehlt, ein Portefeuille von Zeit zu Zeit zu überprüfen und weniger interessante Werte durch bessere zu ersetzen. Auch die Währungssituation muss man im Auge behalten. Ein Ja oder ein Nein des Fachmanns ist deshalb oft Tausende von Franken wert, auch wenn es Sie nicht mehr als einen Telefonanruf kostet.

Wer gibt den besten Tip?

Die meisten Anleger hören allerdings noch mehr. Die Finanzpresse ist voll von Tips und Prognosen. Und ein Freund weiss vielleicht etwas, das man noch nirgends liest. Ist Geldanlegen eine Art Hellseherei? Auch darüber können Sie mit dem Anlageberater des Bankvereins sprechen. Möglich, dass er doch besser informiert ist und Ihnen einen Rat geben kann, der auf Fakten beruht. Denn was in Ihrem Interesse ist, ist auch in seinem Interesse. Wie jeder Geschäftsmann verliert er ungern einen Kunden.

Fragen Sie ihn gleich. Oder möchten Sie zuerst etwas über grosse Vermögen lesen, von denen auch kleinere Anleger profitieren? Demnächst in dieser Zeitschrift.



Gisèle Freund, Photographin: *Bernd Witte: Walter Benjamin. Eine Bildmonographie. Rowohlt-Taschenbuch.* «Lange erwartet und endlich erschienen; eine hervorragende Darstellung und Analyse des Werkes eines der grössten Denker und Literaturkritiker des 20. Jahrhunderts.»



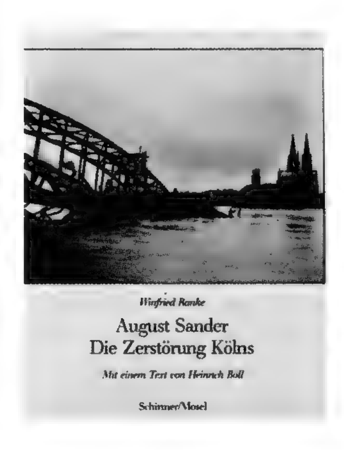
Urs Widmer, Schriftsteller: *Helen Meier: Trockenwiese. Ammann Verlag, Zürich.* «Das ist ja nun doch sehr selten, dass jemand, der bis in ein recht reifes Alter hinein geduldig geschwiegen hat, plötzlich mit einer selbstverständlichen Autorität schreibt, Sprache hat, Wut, Trauer und Liebe so distanziert *und* intensiv beherrscht, dass sie Literatur werden kann.»

Peter Handke, Schriftsteller: *Eva Schmidt: Ein Vergleich mit dem Leben. Residenz Verlag, Salzburg.* «Ich kann nur sagen, wie berührt ich war von der Reinheit der Sprache in diesen kurzen Prosastücken, wodurch auch die sicht- und hörbare Welt gereinigt erscheint. So etwas kann man sonst nur mit dem Lesen von Gedichten erleben. Die Konflikte in ihrer Prosa sind jene kleinen Dramen, die wir alle täglich erleben...: Etwas zum langsamen Lesen, wie auch die Gedichte Eures grossen Schweizer Dichters *Gerhard Meier, ‹Einige Häuser nebenan›,* die gerade im *Zytglogge Verlag, Bern,* erschienen sind.»





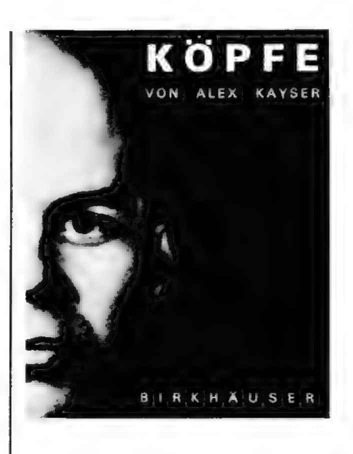
Gabriele Wohmann, Schriftstellerin: «Als ich bis zum letzten Buchstaben den gesamten *Tschechow* (wieder) gelesen hatte, fiel mir mein anderer Glücksfall, *Patricia Highsmith,* ein; mit einem Buch von ihr *(jetzt gerade ‹Keiner von uns›. Diogenes, Zürich)* fühle ich mich beschützt und versorgt und so, als könne ich zwei Annehmlichkeiten auf einmal erleben: lesen *und* (aber so langsam, wie ich möchte) einen amerikanischen Film ansehen; einen Film, den ich selber anhalten kann, in einem Lektüre-Verweilen...»



August Sander: Die Zerstörung Kölns

Dieser grossformatige, von Winfried Ranke herausgegebene Band ist in verschiedener Hinsicht besonders empfehlenswert: Er zeigt 36 bisher unveröffentlichte Photos des für seinen sachlichen Blick und seine enzyklopädische Arbeitsweise berühmten Photographen August Sander (1876–1964); Photos, die die gewaltige Zerstörung Kölns im Zweiten Weltkrieg dokumentieren, die dritte nach den beiden Zerstörungen in den Jahren 335 und 881. So einfach und nüchtern Sanders Bestandsaufnahme seiner zerbombten Vaterstadt erscheint, so ist doch nicht zu übersehen, wie W. Ranke zu Recht anführt, dass Sander die Zerstörung des alten Köln photographiert hat (die neueren Stadtteile liess er weg) und damit das Auslöschen eines Mythos, den diese Stadt der grossen kirchlichen und weltlichen Macht- und Prachtentfaltung vom 10. bis ins 13. Jahrhundert verdankt und der ihr den lobpreisenden Beinamen «Rom des Nordens» eingetragen hat. Besonders ist diese Publikation auch deshalb, weil sie heute, im «Jahr der romanischen Kirchen Kölns», erscheint, wenn die Wiederherstellung der grossen Zeugen des romanischen Köln gefeiert wird. Und schliesslich besticht dieser Band, weil drei ausgezeichnete Artikel und zahlreiche Zitate die Photos begleiten und ihn zum Geschichtsbuch machen: Heinrich Böll versucht in einem sensiblen, reflektierenden Text, sich an das Jahr nach dem Zweiten Weltkrieg, an die Zeit des Überlebens in der zerstörten Stadt Köln zu erinnern. Winfried Ranke porträtiert August Sander und erforscht die Geschichte des Mythos dieser Stadt und die Art und Weise, wie damit vor, während und nach dem Kriege umgegangen wurde.

W. Ranke (Hrsg.): August Sander. Die Zerstörung Kölns. 80 Seiten, 36 Tafeln. Schirmer/Mosel Verlag, München. DM 49.80



Alex Kayser: Köpfe

L. M.: Das Buch besteht aus einem einzigen Photo, hast du gesagt?
A. K.: Ja, 184mal das gleiche Photo; nur die Gesichter sind andere. Auf jedem Bild ist ein anderer Mensch zu sehen.
L. M.: Warum hat keiner Haare?
A. K.: Einige haben eine Naturglatze, aber die meisten rasieren sich täglich den Kopf.
A. A.: Was in aller Welt hat dich dazu bewogen, Leute mit Glatzen zu photographieren?
A. K.: Es geht in diesem Buch gar nicht um Glatzen oder um Menschen mit Glatzen. Es geht um Gesichter, um das nackte Gesicht sozusagen. Bei dieser Serie von Aufnahmen wollte ich die Haupthaare von vornherein ausnehmen, um mich ausschliesslich mit dem menschlichen Gesicht zu befassen. (...)

Dieses Gespräch mit dem Schweizer Photographen Alex Kayser, geführt von Lyn Mandelbaum und Alan Axelrod, begleitet die äusserst sachlichen und doch skurrilen Photos von 184 kahlgeschorenen Köpfen. Sachlich die Aufnahme: neutraler Gesichtsausdruck der Porträtierten, Frontalaufnahmen vor schwarzem Hintergrund, Licht immer von links. Skurril wirken die Köpfe in ihrer seriellen Anordnung und Gruppierung. Das Individuelle tritt zugunsten der menschlichen Physiognomie zurück. Alex Kayser widmet diese Studie seinem Lehrer Otto Steinert: «Die Köpfe und der geradlinige Stil des Buches haben viel gemeinsam mit den Porträts, die Steinert in den fünfziger und sechziger Jahren von Nobelpreisträgern und anderen machte.»
(A. Kayser)

Alex Kayser: Köpfe. 144 Seiten mit 184 Abbildungen. Birkhäuser Verlag, Basel 1985. Ca. Fr. 54.–



Dinge des Menschen

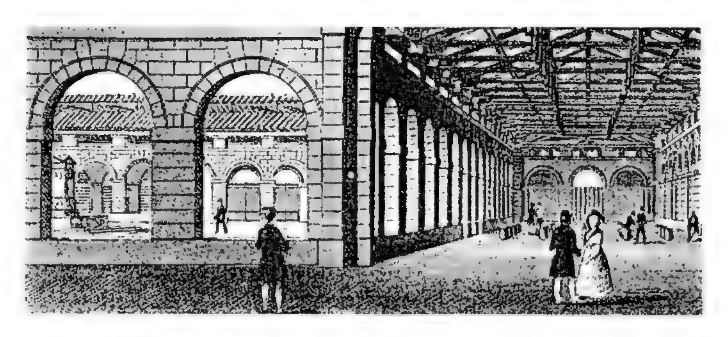
Städtische Kunsthalle Recklinghausen. Nicht paginiert, DM 18.–
Ein Bilder-Buch des Banalen und Alltäglichen als Ausstellungskatalog. Das Bild vom Menschen in der zeitgenössischen Kunst ist diffizil und vorwiegend desolat; immer häufiger bleibt er selbst ganz ausgespart. Gegenstände aus seinem Umfeld führen eine Stellvertreter-Auseinandersetzung. So gesehen handelt es sich hier auch um ein Reflexions-Buch zum Panoptikum Leben.

Helmut Federle

Museum für Gegenwartskunst Basel. 102 Seiten, DM 20.–
Helmut Federle (Jahrgang 1944) ist ein Maler und Zeichner der neuen Offenheit und neuer Spielräume für bekanntes Formenmaterial (geometrische Konstellationen, abstrakte Zeichen, Buchstaben); er probt eine andere Belastbarkeit. Seine Bilder und Zeichnungen vermitteln keine absoluten, sondern vieldeutige Botschaften. In diesem Sinne ist der Katalog eine Fundgrube – verwirrend und animierend zugleich (kluge Interpretationen von Jörg Zutter und Dieter Koepplin).

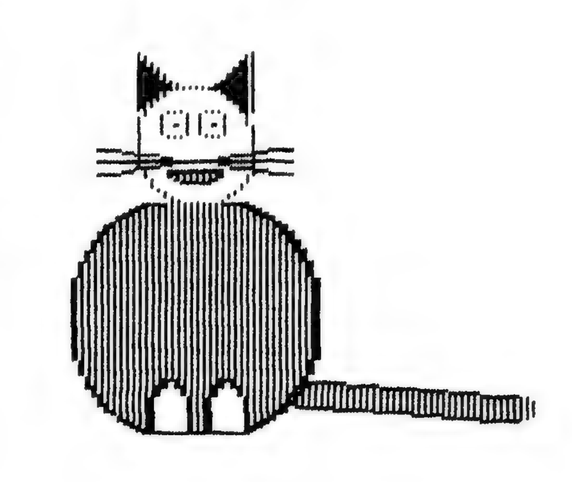
Gerhard Hoehme

Städtische Kunsthalle Mannheim. 67 Seiten, DM 20.–
Der eindringliche Report eines künstlerischen Forschungsobjektes kann süchtig machen. Die optisch erlebte, noch eruptive Wirklichkeit der Ätna-Landschaft, die Geheimnisse der angeschlossenen Mythologie und die malerischen Folgerungen daraus sind zu 14 signifikanten, überschichteten Bildern geronnen; sie fassen gleichsam alle (auch die geistigen) Möglichkeiten eines breiten Œuvres zusammen. Der Leser/Betrachter wird eingeladen, einen Ort kennenzulernen, «wo Vergangenheit und Zukunft sich umarmen» (G. H.) sowie Leid und Glaube eng beieinanderwohnen. *Heinz Neidel*



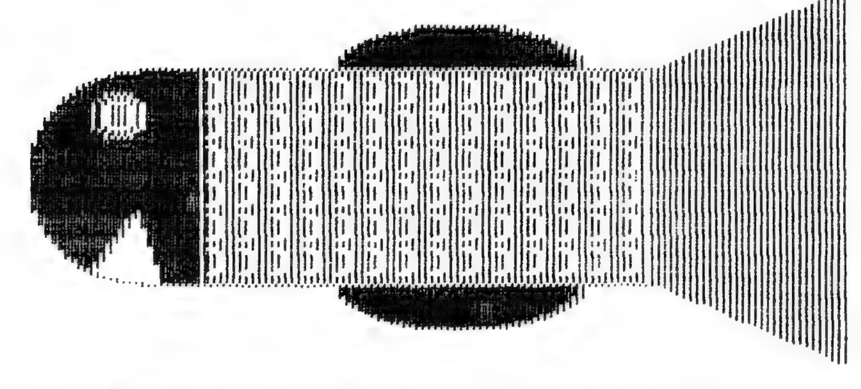
Geigen und Computer

Ich sitze auf einer Holzbank in gleissender Föhnsonne vor einem klaren Bergbach. Grössere Steine und Felsabsätze verursachen schäumende Strudel. Der Wind greift mir ins Haar. Zu hören sind das gleichmässige Rauschen des Baches und das unregelmässige Plätschern der Wasserwirbel, ab und zu ein Vogelschrei. Ein bunter Käfer und flinke Ameisen laufen über die Erde.
Mein Kind sitzt mit krummem Rükken in seinem Zimmer und starrt auf den Bildschirm eines Monitors. Seine Finger tippen Wörter in den Terminal – die Schnittstelle zwischen Mensch und Computer, wie mir erklärt wurde. Der Sohn hält den Dialog mit dem Computer in englischer Sprache, die er in der Schule noch nicht gelernt hat; dort wird mit Latein angefangen. Nicht immer versteht der Computer die Anweisungen. Dann sind Fehler in den Programmen, die zu suchen das Spannende sei. Mein Kind versteht nicht, wie ich eine Stunde und mehr unter einer Kopfweh machenden Sonne vor einem Bach hocken und hineinschauen kann, ohne vor Langeweile zu sterben. Und ich leide, wenn ich an die Einsamkeit des Kindes denke, in der Stadt, in seinem Zimmer allein mit der Elektronik. Ich hatte ihn gefragt. Natürlich sei er nicht einsam, hatte er gesagt, sonst würde er ja aus seinem Zimmer herauskommen. – Klar! Schliesslich hat er Brüder und Freunde, das Haus ist meistens voll von ihnen.
Ich gehe meinen Bach entlang. In einer kleinen Bucht steht Schaum. Weiter oben schläft ein Enterich in niedrigem Schilf, den glänzend grünen Kopf unter die Flügel gesteckt. Leuchtend gelbe Sumpfdotterblumen wachsen in Büscheln am Ufer.
In fünf Lektionen pro Tag lernt mein Sohn zur Zeit die Maschinensprache, um schnellere Programme zu bekommen. Für jeden Buchstaben des Alphabets muss er eine meistens zweistellige Zahl im Kopf behalten. Das sei höhere Programmierkunst, nicht mehr Spielerei. Zum Beispiel das Schiller-Gedicht mit dem Handschuh, das er gerade auswendig lernen müsse, könne er auf diese Weise sehr viel rascher auswerten. In Sekunden sei es ausgedruckt, gespeichert, seien die syntaktischen Probleme analysiert und teilweise auch die semantischen; eine Routinearbeit, die der Computer dem Menschen abnehme. Dadurch würde man frei für Wichtigeres. Das Auswendiglernen sei aber eine Konzentrationsübung, hatte ich eingewendet.
Das Schiller-Gedicht in eine numerische Sprache zu übertragen auch, hatte der Sohn geantwortet. Das Wort «und», das bei Schiller einundzwanzigmal vorkomme – zu oft für sein Sprachgefühl –, entspreche beispielsweise: 55, 4e, 44.
Das Kind ist gerade fünfzehn Jahre alt geworden. Es ist 186 cm gross und wiegt entsprechend viel. Es zeichnet nicht auf Papier, sondern mittels in den Terminal getippter Anweisungen direkt auf den Bildschirm. Diese Zeichnungen können sich bewegen. Das ist mehr, viel mehr, als die papierenen Kinderzeichnungen bei aller Phantasie je konnten. Mit dreizehn Jahren entwarf mein Sohn sein erstes Programm, und ich wurde eingeladen, es mir anzusehen. Ein Männchen – offenbar ein Dirigent – warf immer wieder die Arme in die Luft. Darunter stand der Satz: «Ich hasse Künstler.» Mein Entzücken war gross: ein emanzipiertes, ein abgenabeltes Kind hatte ich, das sich deutlich von meinen kulturellen Wünschen und Erwartungen absetzte. Begeistert erzählte ich die Geschichte meinen Künstlerfreunden und verdarb damit dem Sohn alle Freude. Ihm war es ernst gewesen. Er hatte mit ein bisschen mehr Ärger und Enttäuschung meinerseits über dieses Programm gerechnet. Der Entschluss des Kindes, nicht am Rockzipfel von Vater und Mutter alte, ausgetrampelte Pfade zu beschreiten, sondern neue Wege allein zu gehen, war keineswegs als Gag gedacht gewesen.



Ich versuche den Sohn in die Natur und er mich vor den Bildschirm zu locken. Es gelingt uns beiden nicht recht. Von der Natur bekommt er Heuschnupfen und sieht auf der Strasse, die um den See herumführt, überfahrene Frösche liegen. Bei einem seiner Computer-Spiele dagegen muss man mit zwei Hebeln Frösche über eine Autobahn bringen, was schnellste Reaktion verlangt. Wird der Frosch überfahren, erscheint ein Totenkopf. Zuerst ist man davon betroffen, doch bald sieht man den Totenkopf nur noch als Signal für zu langsames Reagieren.
Der Bach hat mich zu dem See geführt, an den ich meinen Sohn locken wollte. Jetzt sitze ich allein in einer Gartenwirtschaft und esse eine Forelle. Gebraten liegt sie auf einer Chromstahlplatte, mit aufgesperrtem Maul und glasigen Augen, vor fünfzehn Minuten noch lebendig. Links und rechts von meinem Stuhl sitzt je eine Katze, sie bekommen Kopf und Schwanz. Es schmeckt uns. Der Sohn aber wäre davongelaufen; bis zum Erbrechen hätte er sich vor dem Fisch gegraust. Noch erträgt er nicht viel Natur.
Lieber sitzt er mit einem Freund, der etwas von Computern versteht, in der Küche vor einer Pizza aus dem Tiefkühler und sagt: «Man kann das ROM in RAM kopieren, dann das ROM mit einem Disassembler auflisten, dann den Assembler loaden. Und schliesslich kann man das ROM im RAM verändern und mit einem Compiler auf ein Eprom brennen.» «Was ist daran schöpferisch?» hatte ich gefragt. «Die achtzig Prozent Fehler, die einen zwingen, unbedingt die falschen Befehle zu finden, machen durchaus kreativ», war die Antwort. Das ist völliges Neuland! Etwas Kreatives seien auch die Zufälle, künstliche Kunst. Diese Computer-Graphiken bestünden aus Ästhetik mal Zufall. Alles sei Pionierarbeit, die undurchschaubaren Probleme, das Fehlen von Ersatzteilen – und niemand verstünde etwas, am wenigsten die Mütter. Technik sei toll, High Tech noch toller, aber Computer seien am tollsten. Inzwischen hatte ich gelernt, meine Begeisterung nicht zu zeigen, hatte nur gesagt: «Und davon bekommt ihr Rückenweh, Augenflimmern, und mit der Zeit werdet ihr Mühe haben, euch mit anderen Menschen zu unterhalten.»
Das hatten sie zugegeben. Bei Gesprächen fielen ihnen immer wieder technische und amerikanische Ausdrücke oder eben Zahlen ein, und Rückenschmerzen bekomme man auch. Aber mein hässlicher Fleck am Kinn vom Geigenspielen und die Mückenstiche vom See seien auch nicht schön.
Ich liebe den Sohn und ich liebe den See. Ich fühle mich zerrissen. Meistens beruhige ich mich, wenn ich auf das Wasser sehe; manchmal versuche ich den See zu beschreiben. Doch kann ich mit meinen zwei Augen nur die Oberfläche sehen. Die Computertechnik hat andere Möglichkeiten. Zum Beispiel kann sie die Bewegungen des Wassers zeigen oder Temperatur, Dichte, Masse im Wasser oder eine Darstellung des Seegrundes liefern, die nebenbei – als Abfallprodukt und Zufall – die Entdeckung von Öl begünstigt.
Verblüffend schöne Bilder vom Inneren der Dinge hatte mir mein Sohn gezeigt. Etwas vom schönsten sind, bei Verwendung von Falschfarben, unsere Nieren oder die Beziehungen der Wurzelsysteme heranwachsender Bäume.
Ich sitze am See, links und rechts die erwartungsvollen Katzen. Ich denke darüber nach, dass ich gelernt habe, Geigen zu bauen und Holz zum Klingen und Schwingen zu bringen. *Die* Zeiten sind vorbei. Die Katzen, ausschliesslich an Fisch interessiert, trollen sich.

Sibylle Severus



Fortsetzung von Seite 88

tet, dass sie ihre alte Doktorarbeit mit einem oberflächlich hergestellten Bezug zum Aktuellen verlesen. Die eigentliche Botschaft besteht in der Vermittlung der Einsicht, dass der Aussteller kompetent und sein Status unangreifbar ist. b) Solche, die sich zur Einschüchterung des Publikums die Anrufung fremder Autoritäten ausgedacht haben. Da erfährt man dann, in welchen angesehenen Ausstellungshäusern der Künstler schon gezeigt wurde, welche international bekannten Kritiker ihn auch schon erkannt haben, welche grossen Museen sich um seine Werke reissen und wieviel Hunderttausende die Einsichtigen schon für eine kleine Arbeit bezahlt haben. Kurz: So viele Grosse können sich nicht irren!

3. Diejenigen, die von solchen Redereien überhaupt nicht viel halten. Auch sie sind in zwei Gruppen einteilbar: a) Solche, die so tun, als könne überhaupt niemand wirklich etwas wissen. Nach der Devise «Was auf den Tisch kommt, wird gegessen!» fordern sie ihre Zuhörer auf, das Unerforschliche schweigend zu verehren. b) Solche, die im Gegenteil so tun, als wüsste jeder sowieso schon alles, was übrigens auf das gleiche hinausläuft. Mit dem schmeichelnden Hinweis, dass das Publikum keinen Schulmeister braucht und dass man sich in die Rezeptionsweise des Nächsten nicht einmischen darf, entziehen sie sich auf das freundlichste ihrer Rechtfertigungsschuld.

Aber was, bitte schön, sollen sie nun eigentlich sagen? Was sagbar ist, ist unerheblich; was nicht sagbar ist, weiss, warum es sich verhüllt. Wer das Geheimnis lüftet, verliert, was er suchte.

Fortsetzung von Seite 63

zermürbenden Reportage-Alltag steht hier Jean Mohr: Sein mit John Berger konzipiertes Buch «Eine andere Art zu erzählen» ist deshalb «anders», weil es nahe und warm ist. In einer Art «Humanphotographie», in der das Bildermachen gar nicht mehr die vorrangige Bedeutung hat, zeichnete er über Jahre die Spuren des Lebens einer Bäuerin, ihre Lebensarbeit auf.

Es kam in den letzten Jahren der denkende, der reflektierende Photograph, könnte man in Anlehnung an Werner Gräffs Lehrbuch «Es kommt der neue Fotograf!», Berlin 1929, behaupten. Das hat sich auf die Bilder übertragen. Die ungewohnte Wahrnehmung des Gewohnten macht allein schon stutzig. Bekannte Dinge, die ihren Platz, ihren auch gerade von der Photographie zugewiesenen Ort, gefunden hatten und ein sich ewig wiederholendes Ritual absolvierten, erschienen in neuen Zusammenstellungen, in neuen Zusammenhängen. Noch in den jüngsten Sequenzen von Christian Vogt und Rudolf Lichtsteiner dominiert ein Prinzip, mit dem auch Magritte operierte. Das Auslegen von Dingen auf dem Tisch ist zudem eine quasi ausserphotographische Handlung, die dem Bild vorausgeht, es überhaupt konstituiert. Eine neue Poesie der Dinge (und damit der Aussenwelt) scheint sich erst einzustellen, wenn sie sich «wie neu gesehen» in irritierenden Konstellationen begegnen und der abgegriffenen Sprache einer Objektwelt – die zur Warenästhetik, zum Verkaufswert verkommen ist – die Botschaft einer inneren, emotionalen oder intellektuellen Bedeutung entgegenhalten kann. Das Artistische der künstlerischen Photographie erschöpft sich aber nicht in ihrer Gegenposition zu den normierten und funktionierenden Ansichten der geschäftigen Welt, dem gesellschaftlichen und visuellen Status quo. Die neuen Sinnzusammenhänge postulieren das Neuland einer Zukunft, in der das Bild wieder mit der Realität übereinstimmt, weil es mit der Identität der Autoren und Rezipienten korrespondiert. Wenn die «Kunst des Augenblicks» heute ihre eng gesteckten Grenzen überschreitet und Erinnerung, aber auch Utopie zu vermitteln vermag und autonome Bildsprachen entwickelt, die einen neugierigen Betrachter voraussetzen, wird sie das photographische Bild als Mittel von Erkenntnis zurückerobern. Die optische Plattheit der sogenannten Medien-Ereignisse hat eine

solche Präpotenz angenommen, dass gerade darum der kluge Bilderfinder notwendig wird. Die hier publizierten Photos fordern für sich nicht nur die Lust des Schauens, sondern auch Gedanken darüber, wofür heute Bilder gut sind, wie sie sich missbrauchen lassen, wofür sie nützlich wären.
Sie verlangen «Arbeit am Bild» – die Anstrengung lohnt sich.

Zum erstenmal sah ich Bilder von Reza Khatir. Ich weiss nichts von ihm, als dass sein Velofahrer einen Wasserkopf hat. Die junge, die experimentelle Schweizer Photographie hat keinen. Sie hat ihre Unschuld verloren und ist nicht mehr mit einem Blick zu erledigen. Sie wartet auf Sammler, auf Kritiker, auf Verleger; denn sie ist intelligent und zeitgenössisch.

Die Autoren der Hauptbeiträge

Guido Magnaguagno, geboren 1946 in St. Gallen, studierte Kunstgeschichte an der Universität Zürich. Lizentiatsarbeit zum Thema «Entstehungsbedingungen und Anfänge des modernen Photojournalismus in der Schweiz 1928–1933». Er ist Mitglied der Stiftung für die Photographie und seit 1980 Konservator am Kunsthaus Zürich. Zahlreiche Publikationen.

Christoph Neidhart, geboren 1954, lebt in Berlin und Buchenloo. Er studierte Mathematik und Tiermedizin. Seit 1979 arbeitet er als Journalist und Literaturkritiker für verschiedene Zeitungen in Deutschland und der Schweiz, gelegentlich auch für Fernsehen und Radio.

Dr. Hans Christoph von Tavel, geboren 1935 in Münsingen (Bern), studierte Kunstgeschichte. 1961–1967 Redaktor des «Künstler-Lexikons der Schweiz»; 1965–1968 Präsident der Kantonalen Kunstkommission Bern; seit 1968 Redaktor, dann Vizedirektor am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Zürich; seit 1978 Mitglied der Städtischen Kunstkommission Zürich; seit 1980 Direktor des Kunstmuseums Bern.

Die Aufnahmen S. 19, 20, 23 stammen von Christian Altorfer, Zürich.

In eigener Sache zum Thema Photographie

Seit Herbst 1983 erschien fast in jeder Ausgabe des ‹du› ein PHOTOPORTFOLIO. Bereits zweimal wurden herausragende Beiträge des ‹du› an der PHOTOKINA prämiert.

Einige Importeure der PHOTOBRANCHE haben erkannt, dass das Thema PHOTOGRAPHIE den Lesern einer Kunstzeitschrift sehr viel bedeutet. Sie haben deshalb unsere Aktivitäten mit informativen Inseraten unterstützt. Diesen Inserenten möchten wir an dieser Stelle einmal unseren besonderen Dank aussprechen: **AGFA, ILFORD, KODAK, LEICA, NIKON, POLAROID, ROLLEI, PHOTOGALERIE ZUR STOCKEREGG, VERLAG PHOTOGRAPHIE.**

Immer wieder haben wir viele Hersteller und Importeure anderer uns bekannter Marken ebenfalls zur Teilnahme eingeladen. Im Rahmen unserer Dienstleistungen möchten wir auch diese Markennamen einmal erwähnen: ALPA, BRAUN, BRONICA, CANON, CHINON, CONTAX, FUJICA, HANIMEX, HASSELBLAD, LEITZ, KONICA, MAKINA, MAMIYA, MINOLTA, MINOX, OLYMPUS, PANASONIC, PENTAX, PRAKTICA, REVUE, RICOH, VOIGTLAENDER, YASHICA...



Der Traum vom Leben auf dem Lande

Bekanntlich wollte Jean-Jacques Rousseau seinen Emile auf dem Dorfe erziehen, weil er die Stadt für einen Schlund hielt, der das Menschengeschlecht verschlingt. «So schickt eure Kinder also dorthin, wo sie sich sozusagen selbst erneuern», schrieb er 1757, «wo sie inmitten der Felder die Kräfte gewinnen, die man in der ungesunden Luft der Stadt verliert.» Heute, 230 Jahre später, gedeiht ausgerechnet jener Teil der Menschheit, der in hochindustriellen Gesellschaften lebt, trotz Umweltsorgen aufs prächtigste. Der Traum vom reinen und unschuldigen Landleben ist jedoch aktueller denn je. Den komplizierten Anforderungen der Zivilisation überdrüssig, spielen immer mehr Menschen mit der Idee, sich dort, «wo sanfte Schafe und fromme Lämmer sind», ökologisch einwandfrei durchs Leben zu bringen. Ein sich zur Zeit gut verkaufender Alternativ-Bestseller bestärkt die «Stressgeplagten» und «Stadtmüden» in ihrer Rousseauschen Weltfremdheit:
«Wenn man sich auf das Land zurückzieht und zumindest einen Teil seines Lebens mit einfachen körperlichen Arbeiten verbringt, ist man viel besser imstande, die Entwicklung einzuschätzen, welche die grosse Welt jenseits der Grenzen genommen hat.»
Im September folgt «du» einigen idyllischen Vorstellungen, die sich Maler und Literaten vom Leben auf dem Lande machten: eine ewige Sommerfrische, unterbrochen von Erntedankfesten.

Preise inkl. Porto	Inland	Ausland	BRD	Österr.
Einzelheft	sFr. 10.–	sFr. 12.–	DM 14.–	öS 98.–
Halbjahr	sFr. 49.–	–	–	–
Jahr	sFr. 90.–	sFr. 105.–	DM 120.–	öS 935.–

Jahresabonnemente werden auf Wunsch auch eingeschrieben (ca. Fr. 15.– Zuschlag) oder per Luftpost zugestellt (mit Zuschlag je nach Bestimmungsland).

Die Zeitschrift erscheint monatlich und ist ohne Zuschlag mit englischer Zusammenfassung erhältlich.

Legen Sie Ihrem Auftrag einen Bankscheck bei oder notieren Sie Ihre Bestellung auf der Rückseite des Postschecks.

Bezugsquelle:
«du»-Verlag, Conzett+Huber AG,
Postfach, CH-8048 Zürich
Telefon 01/492 25 00 Telex 822371 cohu ch

Schweizerisches Postscheckkonto:
«du»-Verlag, Zürich, 80 - 3790

Banken: Schweizerische Kreditanstalt, Filiale Aussersihl, Kontokorrent 506920-11, CH-8021 Zürich

Deutsche Bank AG, Filiale 100, Konto Nr. 080/5143, D-6000 Frankfurt a/M 6

Creditanstalt-Bankverein, Filiale Schottengasse Bankkonto 0015-53544/00, A-1011 Wien

Weitere Bezugsmöglichkeiten:

Afrika: Buchhandlung Ulrich Naumann, Burgstraat 17, Kapstadt

Argentinien: Gabriela Seibert SRL, Casilla Correo Central 5111, Bouchard 644-1°, Buenos Aires

Australien: Universal Publications, 45–47 Walker Street, North Sydney/N. S. W.

Belgien: Boekhandel Van den Bosch, St. Jacobsmarkt 1, B-2000 Antwerpen

Chile: Libr. Eduardo Albers, Casilla 9763, Merced 820, Santiago

Dänemark: Danske Boghandleres, Bogimport A/S, Herlev Hovegade 199, DK-2730 Herlev

Deutschland: W. E. Saarbach GmbH, Ausland-Zeitungshandel, Follerstrasse 2, Postfach 101610, D-5 Köln 1

England: Barmerlea Book Sales Ltd., 64 Cricklewood Broadway, GB-London NW2 3EP

Finnland: Akateeminen Kiriakauppa, BP 10128, Helsinki 10 Rautakirja Oy, P.O. Box 1, SF-01641 Vantaa 64

Frankreich: Calligrammes, Librairie Allemande, 82 rue de Rennes, F-75006 Paris

Guatemala: Libreria Bremen Juan Pape, Pasaje Rubio No 14, Capital Guatemala C. A.

Holland: Meulenhoff-Bruna NV, Beulingstraat 2–4, Amsterdam C

Israel: A. B. C. Bookstore, Allenby Road 71, POB 1283, Tel Aviv

Italien: Inter-Orbis, Via Lorenteggio 31/1, I-20146 Milano – A. I. D. SpA (Agenzia Internazionale di Distribuzione), Corso Italia 17, I-20122 Milano

Japan: Orion-Books, Udagawa Bldg. 55, 1-chome Kanda Jimbocho, Chiyoda-ku, Tokyo – The Tokodo Shoten Ltd. 7–6 Nihowbashi 1-chome, Chuo-ku, Tokyo 103, Japan

Luxemburg: Messageries Paul Kraus, 5 rue de Hollerich, Luxembourg-Gare

Mexiko: Libreria Internacional, Sonora 206, México 11, D. F.

Norwegen: A/S Narvesens Litteraturtjeneste, Box 6140, Oslo 6

Österreich: Morawa & Co., Wollzeile 11, Postfach 159, A-1011 Wien

Portugal: Livraria Buchholz, Rua Duque de Palmela 4, Lisboa

Schweden: C. E. Fritze, Box 16356, S-10327 Stockholm – Wennergren-William AB, Fack. S-10425 Stockholm 30 – Almquist & Wiksell, Box 62, S-10120 Stockholm – Gumperts AB, Box 346, S-40125 Göteborg 1

USA: Museum Books Inc., 6 West 37th Street, New York N.Y. 10018 – The American News Company Inc., 131 Varick Street, New York. N.Y. 10013

Venezuela: Libreria Politécnica Moulines, Apartado 50738 (Sabana Grande), Caracas



du Abonnements-Bestellung mit 25% Rabatt

Senden Sie mir du ab Monat ...... regelmässig im Abonnement. Ich zahle für ein Jahr (12 Ausgaben) nur DM 120.-* und spare somit gegenüber dem Einzelnummern-Kauf DM 48.- (das sind 25% Rabatt). (sFr. 105.- statt sFr. 144.-; öS 935.- statt öS 1140.-, übriges Ausland sFr. 105.- statt sFr. 144.-)

Herr / Frau / Frl. (Nichtzutreffendes streichen)

Name ________________ Vorname ________________

Strasse ________________ Nr. ________

PLZ / Ort ________________

Rücktritts-Garantie: Ich bestätige mit meiner Unterschrift, dass ich die Vereinbarung innerhalb von 8 Tagen (Absendedatum genügt) schriftlich beim Verlag widerrufen kann.

Datum / Unterschrift ________________

du Geschenkabonnements-Bestellung (25% Rabatt)

JA, ich möchte ein Geschenkabonnement ab Monat .... bestellen zum Preis von DM 120.-* (jährlich 12 Ausgaben). Eine Geschenkkarte mit meinem Namen liegt dem ersten Heft bei.

☐ Geschenkkarte und erstes Heft dem Beschenkten zustellen.

☐ Geschenkkarte und erstes Heft dem Besteller liefern.

(*DM 120.- statt DM 168.-; öS 935.- statt öS 1140.-, übriges Ausland sFr. 105.- statt sFr. 144.-)

Adresse des Bestellers:	**Adresse des Beschenkten:**
Name	Name
Vorname	Vorname
Str. / Nr.	Str. / Nr.
PLZ / Ort	PLZ / Ort

Rücktritts-Garantie: Ich bestätige mit meiner Unterschrift, dass ich die Vereinbarung innerhalb von 8 Tagen (Absendedatum genügt) schriftlich beim Verlag widerrufen kann.

Datum / Unterschrift ________________

du Kundendienst-Karte

____

____

____

____

____

Meine Adresse:

Name ________________ Vorname ________________

Strasse ________________ Nr. ________

PLZ / Ort ________________

Ein du-Abonnement hat grosse Vorteile:

1. Die Welt der Kunst und der Kultur kommt jeden Monat auf mindestens hundert prächtigen Seiten zu Ihnen nach Hause.
2. Der Preis ist um 25% günstiger, als wenn Sie jede Nummer einzeln kaufen.
3. Jeder du-Jahrgang ist ein reichhaltiges Nachschlagewerk. Mit einem Abonnement können Sie sicher sein, dass Ihnen kein Heft fehlt.

Bitte frankieren

An den Herausgeber
du Die Zeitschrift für Kunst und Kultur
Herrn Reto Conzett
Conzett + Huber AG
Postfach

CH-8048 Zürich

Ein du-Geschenkabonnement ist ein ganz spezielles Präsent

Bitte frankieren

An den Herausgeber
du Die Zeitschrift für Kunst und Kultur
Herrn Reto Conzett
Conzett + Huber AG
Postfach

CH-8048 Zürich

du Die Zeitschrift für Kunst und Kultur

Bitte frankieren

An den Herausgeber
du Die Zeitschrift für Kunst und Kultur
Herrn Reto Conzett
Conzett + Huber AG
Postfach

CH-8048 Zürich

Furter HolzbauAG

Fachwerkbauten für
Wohnhäuser, Wirtschaftsgebäude und
Gemeinschaftsanlagen

Ich interessiere mich für ein
☐ Einfamilienhaus
☐ Reihenhaus
☐ Wirtschaftsgebäude

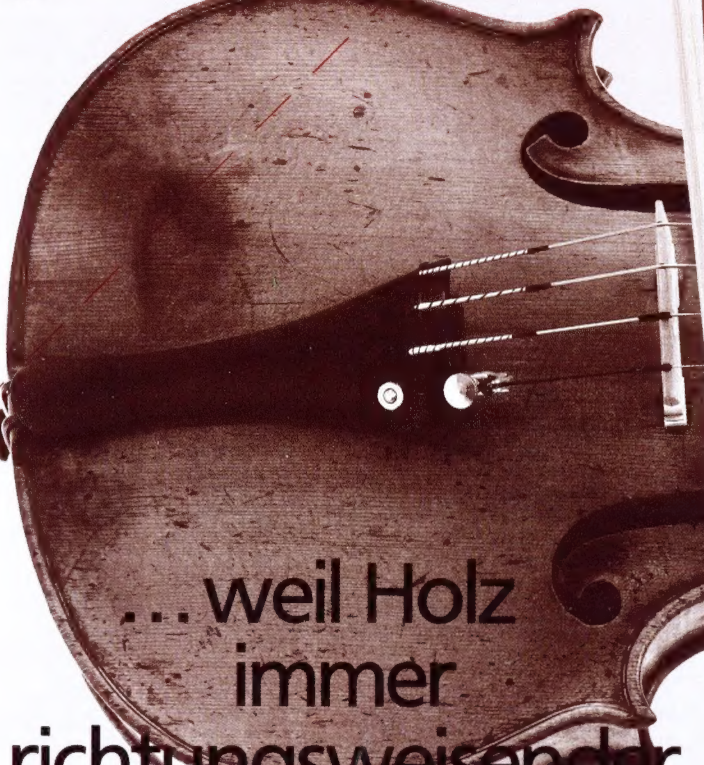
Name____________________

Strasse____________________

PLZ/Wohnort____________________

DU 4

einsenden an Furter Holzbau AG
Bahnhofstrasse 44 5605 Dottikon
Telefon 057-241978





... weil Holz immer richtungsweisender Baustoff bleibt ...

Die Zeit macht Holz nur edler und wertbeständiger: Altfranzösische Meistergeige, gebaut von Léop. Renaudin, Paris 1786

Um wieviel ärmer wäre unser heutiges Kulturleben ohne die Baustoffe, die uns die Natur schenkt.
Holz – in harmonischen Prozessen entstanden – ist weder nachzuahmen noch zu ersetzen.
Seine Qualität ist die Qualität der Natur.

Darum bauen wir heute überzeugt mit Holz – für eine bleibende Architektur von morgen.
Können Sie sich mit uns für neuzeitlichen Fachwerkbau begeistern?
Wir zeigen Ihnen gerne unsere Musterhäuser in Dottikon (Aargau) und Fehraltorf (Zürich).

Ein Beweis für die Aktualität von Holz sind die uns verbliebenen Meisterwerke der Holzbaukunst, auch heute noch ein massgebender Beitrag zu unserer Lebensqualität.



Fachwerkbau seit drei Generationen



Wer schiesst jedesmal den Vogel ab?

Spektakuläre Augenblicke sind manchmal kurz wie ein Flügelflattern. Und deshalb oft unmöglich festzuhalten. Nicht mit KODAK EKTACHROME Film. Mit kleinster Belichtungszeit bringen Sie grösste Dynamik flugs zum Stehen. Ohne einen Farbton zu verschenken. Selbst in der Dämmerung.
Wenn andere zögern, treffen Sie mit KODAK EKTACHROME 100, 200, 400 ISO Film. Für KODAK EKTACHROME Professional 800/1600 ISO Film fragen Sie Ihren Fotohändler.

Ektachrome SLIDE

Manchmal muss es EKTACHROME Film sein.

Kodak

Young & Rubicam